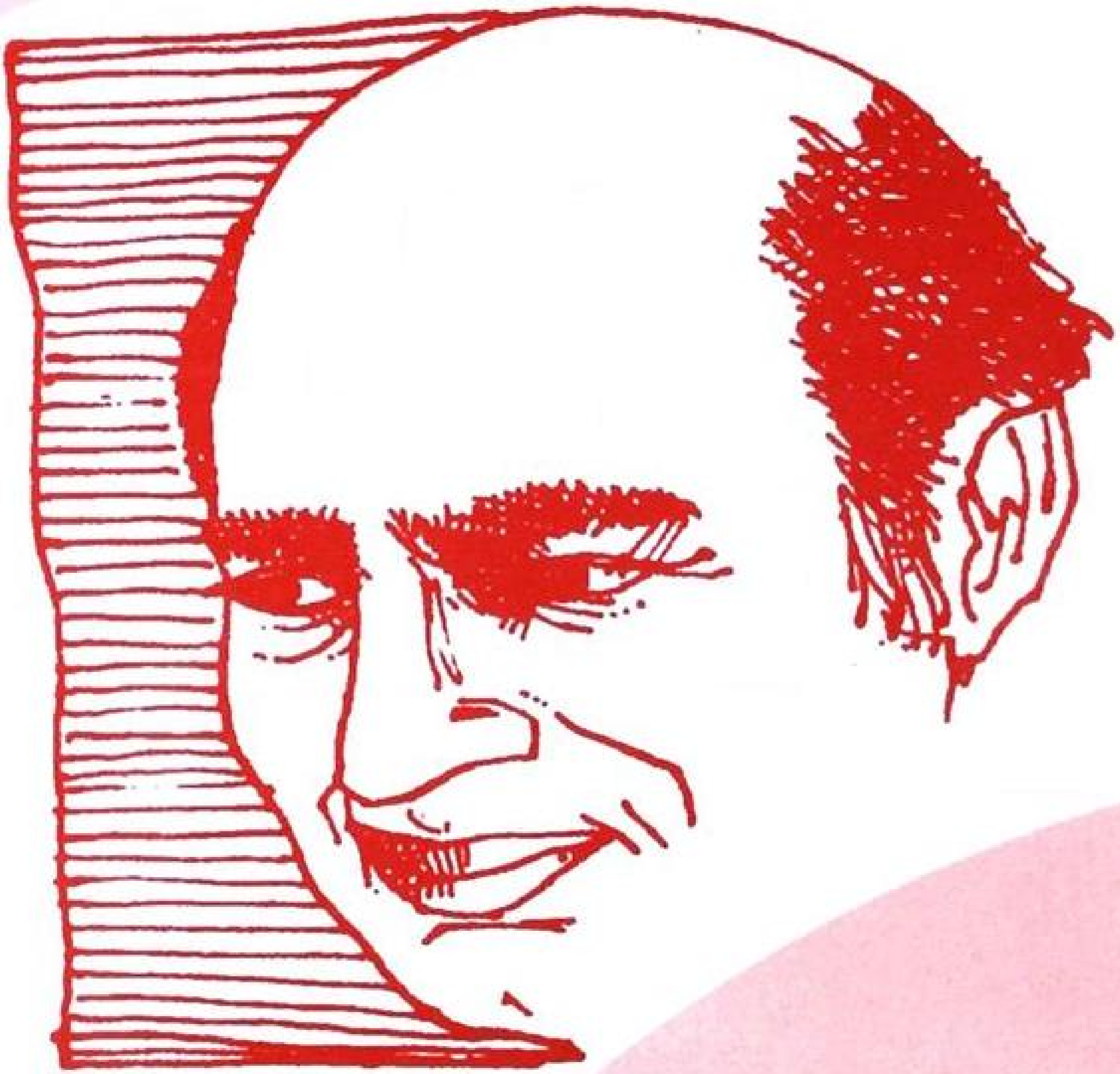
وارث علوی

خندہ ہائے بے جا



خندہ ہائے بے جا

وارث علوی



خندہ ہائے بے جا

(تنقید)

وارث علوی

ISBN 969-9379-21-5

پہلی پاکستانی اشاعت: ۲۰۰۰

زیرِ اہتمام
آج کی کتابیں

کمپوزنگ اور صفحہ سازی: عامر انصاری
طباعت: ایجوکیشنل پریس، پاکستان چوک، کراچی

سٹی پریس بک شاپ

316 مدینہ سٹی مال، عبداللہ ہارون روڈ، صدر، کراچی 74400

فون: 5213916 - 5650623 (92-21)

ای میل: aaj@digicom.net.pk

فہرست

حکیم منظور کے نام

ادب کے بڑے بھائی

دنیا میں — اور ادبی دنیا میں — بڑے بھائی کا پیدا ہونا فطری بات ہے؛ یہ تو صرف چھوٹا بھائی ہے جو ضبطِ تولید کی ہزار پیش بندیوں اور کمیشاروں کے سخت گیر احتسابات کے باوجود کسی نہ کسی طرح پیدا ہو ہی جاتا ہے۔ پیدائش کے معاملے میں بڑے بھائی پیدائشی خوش نصیب ہیں؛ یہ تو صرف چھوٹا بھائی ہے جو محض اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ اس کی رعایت سے بڑے بھائی بڑے بھائی کا گرامی لقب پائیں۔ ادب کی وراثت بڑے بھائیوں کو وراثت میں ملتی ہے؛ یہ تو صرف چھوٹا بھائی ہے جسے اپنی دنیا آپ پیدا کرنی ہوتی ہے۔ بڑے بھائی اندورنِ خانہ ہوتے ہیں، چھوٹا بھائی بیرونِ خانہ۔ بڑے بھائی دیوتاؤں کی طرح آدرشوں کے سفید بادلوں پر اُڑا کرتے ہیں، چھوٹے بھائی کا کام ہوتا ہے سنگلاخ زمین میں تخلیق کا سوتا تلاش کرنا۔ ہواؤں میں اُڑنے والے نہ اس کی دشواریوں کو سمجھتے ہیں نہ ضرورتوں کو۔ چھوٹا بھائی جب بھی پیدا ہوتا ہے روایت کی آنکھ اندھی ہو جاتی ہے۔ وہ اپنے گردوپیش کی دنیا کو روایت کی آنکھ سے دیکھ ہی نہیں سکتا، لیکن وہ روایت سے اپنا رشتہ توڑنا بھی نہیں چاہتا، کیوں کہ روایت کے بغیر جینے کا مطلب ہے دنیا کے پہلے آدمی کی طرح جینا۔ کسی تذکرے یا تاریخ میں نہیں ملتا کہ دادا آدم نے شعر گوئی اور سخن آفرینی بھی کی ہو، حالاں کہ وہ تین چیزیں جن سے پوری انسانیت کا شعری سرمایہ وابستہ ہے — یعنی عورت، خدا اور شیطان — ان کا حضرت آدم کو فرسٹ ہینڈ تجربہ حاصل تھا۔ حضرت آدم تک تو روحِ القدس کم و بیش ریٹائرڈ زندگی گزارتے رہے۔ پتا نہیں ان کا کام کاج کب سے شروع ہوا، لیکن جب سے بھی شروع ہوا تو اس وقت تک جاری ہے۔ بڑے بھائیوں کو دیکھ کر اکثر وہ اطمینان کا سانس لیتے ہیں کہ شاید اب اُنھیں چھٹی ملے، لیکن پھر کہیں نہ کہیں سے چھوٹا بھائی آن دھمکتا ہے اور وہ اس

کے کان میں اذان دینے کے مشن پر روانہ ہو جاتے ہیں۔

تو میں عرض کر رہا تھا کہ چھوٹے بھائی کے پیدا ہوتے ہی روایت کا باپ اندھا ہو جاتا ہے۔ وہ چاہتا تو یہ تھا کہ باپ کے تجربات کی روشنی میں وہ اپنی دنیا کی ماہیت سمجھتا۔ باپ بینا ہے یا نابینا، بڑے بھائیوں کو اس کی فکر نہیں۔ انھیں تو ادب کی جاگیر بنی بنائی مل گئی ہے۔ وہ ادب کے ڈرائنگ روم میں قافیوں، تکنیکوں، اظہارِ بیان کے اسالیب کی متعیّن کرسیوں پر اِدھر سے اُدھر پُھدکتے پھرتے ہیں اور خوش رہتے ہیں۔ ان کے لیے ادب کی حویلی کے ہر کمرے کا فرنیچر طے شدہ ہے، اس لیے اگر چھوٹے صاحبزادے غزل میں کرسی یا کھڑکی یا موٹر کا لفظ گھسیٹ لاتے ہیں تو انھیں غزل کی تزئین میں خلل سا محسوس ہوتا ہے۔ بہرحال، بڑے بھائیوں کو روایت کی بصارت کا مسئلہ پریشان نہیں کرتا۔ باپ اندھا ہو جاتا ہے تو وہ اسے ایک گوشے میں ڈال دیتے ہیں، کیوں کہ ان کی دلچسپی محض بےجان اثاثے میں ہے جسے وہ بےجان اور میکانکی طریقے پر استعمال کرتے رہتے ہیں۔ چھوٹا بھائی نہ اندھے باپ کو چھوڑ پٹخنا چاہتا ہے نہ اسے کندھے پر لیے گھومنا، اس لیے وہ ایک پھول کی تلاش میں نکل جاتا ہے۔ یہ پھول خود اس کی آنکھ ہوتی ہے، خود اس کا وژن ہوتا ہے۔ جب وہ اس پھول کو روایت کی بے نور آنکھوں پر ملتا ہے تو روایت کا پورا سلسلہ جاگ اٹھتا ہے، ماضی کے اندھیروں میں ہزاروں آنکھوں کے ستارے جگمگا اٹھتے ہیں اور خود چھوٹے بھائی کی آنکھ روایت کی کہکشاں کا تارا بن کر چمکنے لگتی ہے۔ روایت کا جان دار تخلیقی استعمال اس وقت تک ممکن ہی نہیں جب تک فن کار اپنی نظر پیدا نہ کرے۔ چھوٹے بھائی کا تو ایک ہی مسئلہ ہوتا ہے: کہیں سے وہ پھول لے آئے جو روایت کو بصارت بخشے۔ وہ بصارت جس کے چلے جانے کا سبب خود اس کی پیدائش تھی۔ گویا اس کا جنم خود ایک جارحانہ حملہ تھا روایت کی آنکھ پر۔ میر ہوے یا مرزا، منٹو ہوے یا میراجی، یہ وہ نور نظر ہوتے ہیں جن سے روایت کے پور کو ہمیشہ چشمک سی رہتی ہے۔ بڑے بھائیوں کو باپ کی جاگیر میں دلچسپی ہوتی ہے، چھوٹے بھائی کو خود باپ میں؛ اپنی جاگیر تو وہ خود پیدا کرتا ہے۔ باپ دادا کی کرسیوں، صوفوں، مسندوں، قافیوں، علامتوں اور تکنیکوں پر اینڈنے کے لیے وہ بڑے بھائیوں کو چھوڑ دیتا ہے، اور پھول کی تلاش میں اَن جانی اَن دیکھی دنیاؤں کے سفر پر نکل جاتا ہے۔ جلاوطنی ہر چھوٹے بھائی کا مقدّر ہے۔

کارل مارکس کے مزدوروں کی طرح چھوٹے بھائی کے پاس کھونے کے لیے سوائے پاؤں کی زنجیروں کے ـــ یعنی بڑے بھائیوں کے ـــ کچھ نہیں ہوتا، اس لیے وہ تیر کی مانند اپنے سفر پر نکلتا ہے۔ بڑے بھائی چوں کہ خود کو ادب کی جاگیر کے اعتمادالدولہ کہتے ہیں، اس لیے وہ سفر کا خطرہ مول لینے کو تیار نہیں ہوتے۔ وہ خود پھول کی تلاش میں نہیں نکلتے، لیکن جب چھوٹا بھائی پھول لے کر لوٹتا ہے تو وہ اس سے پھول ہتھیا لینے کی سازش کرتے ہیں۔ روایت کی جاگیر تو انھیں ورثے میں ملی تھی؛ اب نئے تجربات اور نئے وژن پر بھی اپنا حقِ ملکیت جتاتے ہیں۔ روایت پرستی اور فیشن پرستی دونوں بڑے بھائی کے کردار کا جزو ہیں۔ وہ خود پھول پیدا نہیں کرتے، لیکن دوسرے کے پھول کی نقل کرتے ہیں، اور پھر نقل کو اصل سے بہتر ثابت کرنے کے لیے اصل کو غلط بتاتے ہیں اور اپنی نقل کو صالح، صحیح اور صحت مند ثابت کرتے ہیں۔

چھوٹے بھائی کے تو ہزار مسائل ہوتے ہیں، اور ان میں بڑے بھائی اس کا سب سے بڑا مسئلہ ہوتے ہیں۔ لیکن بڑے بھائی کا ایک ہی مسئلہ ہوتا ہے: اپنا بھرم اور اپنی ساکھ قائم رکھنا۔ بازار میں نکلیں تو لوگ اُنھیں سلام کریں، مشاعرے ہوں تو وہ صدر بنائے جائیں، اکاڈمی اور انعام بانٹنے والی کمیٹیوں اور ادب اور زبان کے اوقاف کے ممبر رہیں۔ اسی لیے بڑے بھائی ڈیل ڈول کے اعتبار سے ہمیشہ بھاری بھرکم آدمی ہوتے ہیں۔ علم کی عبائیں، ڈاکٹریٹ کی قبائیں، فضلیت کی دستار، قوم پرستی اور انسان دوستی کا سرمہ، ان کے سامانِ آرائش کے ادنیٰ عناصر ہیں۔ وہ جب بھی چلتے ہیں تو خیر اندیشی اور عافیت کوشی کا چھتر ان کے سر پر سایہ کرتا ہے۔ دائیں بائیں ماہی مراتب کے علم پر موٹے موٹے آدرش کندہ ہوتے ہیں اور ہاتھ میں نام آوری کے وہ جھنڈے ہوتے ہیں جنھیں وہ قومی اور بین الاقوامی ادب کی بلند ترین چوٹیوں پر لہرانا چاہتے ہیں۔ صاف بات ہے کہ ایسے بھاری بھرکم آدمیوں سے تخلیق کے تپتے ہوئے میدانوں کی دوڑ بھاگ ذرا مشکل ہی کام ہے۔ لیکن سوال پھر اپنے بھرم کا آتا ہے۔ کیا ہوا حرکتِ قلب کا عارضہ ہے، توند بڑھی ہے اور فلسفے کی چربی پورے بدن پر پھیلی ہوئی ہے؛ اگر چھوٹا بھائی پھول کی تلاش میں جا سکتا ہے تو وہ بھی اتنے ناکارہ نہیں کہ سو دو سو قدم نہ چل سکیں۔ چناں چہ وہ بھی دوسرے بھائیوں کو لے کر مع "لشکر اسباب خیمہ و خرگاہ" کے اُدھر کی طرف روانہ ہوتے ہیں جدھر کی طرف چھوٹا بھائی، وہ بادیہ

گرد، خانہ برباد، تن تنہا میدان میں خاک اُڑاتا جا رہا تھا۔

چھوٹے صاحبزادے کی مہمات بھی دیکھنے کے قابل ہوتی ہیں۔ وہ کبھی دیونی کے ساتھ سوتے ہیں تو کبھی پریوں کے ساتھ، کبھی ہیئت کا بدہیئت راکھشس اُنھیں مکھی بنا کر اپنی مٹھی میں بند رکھتا ہے تو کبھی موضوع کا بدوضع دیو اُن سے چکّی پسواتا ہے اور روٹیوں پر شعر کھلواتا ہے۔ وہ الفاظ کے طلسمات سے گزرتے ہیں، زبان کے جادوگر کو زیر کرتے ہیں، تخیل کے اُڑن کھٹولے کا پایا پکڑ کر افلاک کی سیر کرتے ہیں، اندیشے کے اندر پرستھ میں شعلۂ خیال کو رقصاں دیکھتے ہیں، پھول کو پاتے ہیں اور کھوتے ہیں، اور پھر پاتے ہیں اور پھر کھوتے ہیں۔ ان کی زندگی عبارت ہے ذوقِ پرواز، جستجوے پیہم، تشنگیِ بے کراں اور ایک ازلی بے قراری سے۔ بڑے بھائی صاحب بے صبر اور عجلت پسند ہوتے ہیں؛ وہ جلد منزل پر پہنچنا چاہتے ہیں، جلد نتائج چاہتے ہیں۔ ان کی عافیت کوشی انھیں کھونٹے سے بندھا رکھتی ہے۔ وہ نہ پریوں کے دام میں پھنستے ہیں نہ دیونیوں کے تھنوں سے اُلجھتے ہیں۔ اگر وہ سازوسامان اور تزک و احتشام کے ساتھ ڈولیوں میں جھومتے جھامتے، اونگھتے ٹھیلتے گھر سے چلے بھی تو دور جانے بھی نہیں پاتے کہ دلبر بیسوا کے اسیر بنتے ہیں۔ بڑے بھائیوں کا قافلہ جب بھی پھنستا ہے ان بیسواؤں کے دام میں پھنستا ہے جنھوں نے اپنی دکانیں ادب کے بازار میں کھول رکھی ہیں۔ دلبر بیسوا کے دروازے پر پہنچ کر بڑے بھائیوں کا قافلہ زور زور سے نقارے پیٹتا ہے۔ اُنھیں اندر بلایا جاتا ہے۔ بیسوا کی آستین میں آدرش واد، قومیت، حب الوطنی، انسانیت دوستی، اشتراکیت، مارکسزم، وجودیت کے چوہے چھپے ہوتے ہیں۔ جب بھی فن کی بلّی ان چوہوں پر لپکتی ہے تو اس کے ماتھے پر رکھا ہوا وہ دیا، جو دراصل فن کار کا اپنا وجدان ہے، گر کر بجھ جاتا ہے، اور دلبر بیسوا ہارنے والوں کے چار ابروؤں کا صفایا کر کے اُنھیں داخلِ زنداں کر دیتی ہے۔ بیسوا کے زنداں کے سب قیدیوں کی شکل ایک سی، طور طریقے بھی ایک سے ہوتے ہیں۔ سب کو ایک ہی قسم کا آدرش وادی بھوجن دیا جاتا ہے، اور سب کو ایک ہی قسم کی زبان اور اندازِ بیان میں گفتگو کرنے کے طریقے سکھائے جاتے ہیں۔ تھوڑے ہی عرصے میں زنداں کے باسی اپنا چہرہ، اپنی آواز، اپنا احساس، اپنی پوری انفرادیت اور آئیڈنٹٹی فراموش کر دیتے ہیں۔ جلاوطنی چھوٹے بھائی کا تو زنداں بڑے بھائیوں کا مقدّر ہے۔

چھوٹا بھائی تو اپنے وجدان، اپنی نظر اور اپنے احساس کو بچانے کے لیے بلّی کی گردن بھی مار دیتا ہے۔ یہی آواں گارد (avant garde) کی تہذیبی دہشت پسندی ہے۔ وہ ادب کے ساتھ ہمیشہ تشدّد سے پیش آتا ہے۔ وہ فن کی حسینہ کو ہمیشہ ravish کرتا ہے۔ تیز نفس کے ساتھ وہ جس طرح فن کو جھنجھوڑتا ہے یہ اس کی virility کی نشانی ہے۔ رنگِ بیدل اور رنگ ظہوری اور رنگِ ناسخ میں ادب کو شہر شملہ سمجھ کر اس پر پہلا، دوسرا اور تیسرا حملہ غالب ہی کر سکتے ہیں۔ چھوٹے بھائی کا وفور، سرشاری اور جوش ہی اسے ان لوگوں سے مختلف بناتا ہے جو پالکی میں بیٹھے دونوں ہاتھوں سے میکانکی غزلیں لٹاتے رہتے ہیں۔ چھوٹے بھائی کی بے صبری اور سرمستی عروسِ فن کے بدن پر ہزاروں خراشیں اور ناخنوں کے نشان چھوڑ جاتی ہے، لیکن ساتھ ہی اس کے چہرے پر وہ نکھار، وہ تازگی اور البیلاپن آجاتا ہے جو صرف جوان گرم باہوں کی حرارت اُسے بخش سکتی ہے۔ اسی لیے ہر نئی نسل فن کے شباب کی دوشیزگی نکھارتی رہتی ہے۔ یہی کام غالب نے کیا ہے، یہی اقبال نے کیا ہے، یہی ترقی پسندوں اور نئے ادیبوں نے کیا اور یہی جدیدیے کر رہے ہیں۔ بڑے بھائی صاحب آدرشوں، فلسفوں، حرمتوں اور منصوبوں کی جوارشیں چاٹ چاٹ کر، چوراسی آسنوں والی کتاب دیکھ کر، حجلۂ عروسی میں داخل ہوتے ہیں۔ نہ بدن میں چنگاریاں دوڑتی ہیں نہ آنکھوں میں ستارے ٹوٹتے ہیں۔ ٹھنڈے ہاتھ ٹھنڈے بدن پر میکانکی مساس کرتے ہیں۔ فن کی دلھن انجام نارسیدہ، پژمردہ، سرد اور پیلی پڑی پڑی اندر ہی اندر جھنجھلاتی ہے۔ بڑے بھائی صاحب سینہ پھلائے، مونچھوں پر ہاتھ پھیرتے باہر آتے ہیں۔ نہایت خوداعتمادی سے دوسرے بھائیوں سے ارشاد ہوتا ہے:

> بھئی کیا ہوا اگر بدن دہکا نہیں، بہرحال وجودیت کی جوارش تو رگ وریشے
> میں پہنچادی۔ اس سے بھی خونِ صالح پیدا ہوتا ہے۔

سادہ لوحوں کی سی یہی خوداعتمادی بڑے بھائی صاحب کو حقیقت کی اصلیت کے ادراک سے مانع رکھتی ہے۔ اسی سے ان کی خودفریبی اور بھرم قائم رہتا ہے۔ کام چاہے جیسا ہو بس بات ایسی کرنی چاہیے کہ لوگوں پر اپنی دھاک بیٹھ جائے۔ دھاک بٹھانے کے لیے وہ ادب، فلسفہ، تنقید اور منطق سے کام نہیں لیتے بلکہ اپنی منطق خود آپ ایجاد کرتے ہیں۔ یہ منطق چت بھی اپنی اور پٹ

بھی اپنی کے اصول پر تیار ہوتی ہے۔ آپ پریم چند کا افسانہ "بڑے بھائی صاحب" پڑھیے اور دیکھیے کہ بڑے بھائی صاحب ہر معاملے میں خود کو برحق ثابت کرنے کے لیے کیسی کیسی منطق لڑاتے ہیں۔ جب تک امتحان نہیں ہوتا امتحان کی فضلیت بیان کرتے ہیں۔ جب امتحان میں فیل ہو جاتے ہیں تو علم کی فضیلت بیان ہوتی ہے۔ اگر غزل گو شاعر گل و بلبل کی بات کرتے ہیں تو ان سے انقلاب و سیاست کا مطالبہ کیا جاتا ہے۔ جب ادب میں انقلاب اور سیاست کا ذکر چھڑ جاتا ہے تو وہ لوگوں سے پوچھتے پھرتے ہیں کہ یہ تو سب ٹھیک، لیکن تغزل کہاں گیا بھئی۔ وہ ادب سے عصری آگہی اور عصری سیاست کی ترجمانی کا مطالبہ کرتے ہیں۔ جب ایسا ہونے لگتا ہے تو کہتے ہیں، ٹھیک ہے جناب، لیکن ادب صحافت نہیں ہے۔ وہ ادب کو آدرش اور فلسفے دیتے ہیں تاکہ ادب اُنھیں اپنے رگ و ریشے میں بسائے۔ جب ادب ایسا کرتا ہے تو وہ چیختے ہیں کہ یہ تو پروپیگنڈا ہوا۔ ہر پروپیگنڈا آرٹ نہیں لیکن ہر آرٹ پروپیگنڈا ہوتا ہے۔ لیکن آرٹ پروپیگنڈا اس طرح کرتا ہے کہ پروپیگنڈا آرٹ بن جاتا ہے، آرٹ پروپیگنڈا نہیں بنتا، وغیرہ وغیرہ۔ وہ ادب کی قومیت پر زور دیتے ہیں، لیکن ان کی قومیت کا تصور، جیسا کہ ہر نیشنلسٹ کا دعویٰ ہوتا ہے، محدود نہیں ہوتا۔ پھر قومیت سے اُکتا کر وہ بین الاقوامیت کی بات کرتے ہیں۔ پھر بات انسانیت سے ہوتی ہوئی آفاق تک پہنچتی ہے اور وہاں سے اُڑتی ہوئی کائنات کے پرے نکل جاتی ہے۔ اب بھائی صاحب پھر جھنجھلاتے ہیں؛ یہ تو ماورائیت ہوئی، سرّیت ہوئی۔ بھئی قومیت کہاں ہے؟ زندگی پر افسانہ لکھا گیا تو ارشاد ہوا کہ آج کا نمائندہ کردار تو انقلابی مزدور ہے۔ مزدور پر لکھا گیا تو فرمانے لگے کہ ملک کی ۸۰ فیصدی آبادی کسانوں کی ہے۔ کسانوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا تو کہنے لگے ملک سے بیکاری کے مسئلے کو دور کرنے کے لیے ملک کو صنعتی بنانا بہت ضروری ہے۔ عرض کیا، پھر تو کسان نہیں رہے گا۔ فرمانے لگے، انسان تو رہے گا۔ چناں چہ ادب میں پھر انسان کی نغمہ سرائی ہونے لگی۔ انسان، انسانِ نو، انسانیت، اور بالآخر انسانیت دوستی موضوع سخن ٹھہری۔ ارشاد ہوا، شاعری کچھ ہوائی ہو گئی ہے۔ نہایت تجریدی، نہایت rarefied۔ خیال کی بے حد مہین سرحدوں پر گردش کرتی ہے۔ بھئی کہا نا تم سے، اس میں کچھ ارضیت پیدا کرو۔ چناں چہ پھر زندگی پر افسانہ لکھا گیا، تو جھنجھلا کر کہنے لگے، بس پھر پھر کے یہی موضوع تمھارے ہاتھ لگتا ہے۔ زندگی

محض جنس تو نہیں۔ آخر انسانی تعلقات کی نوعیت کو دوسرے رشتے بھی متعین کرتے ہیں، مثلاً پیداواری رشتے۔ اور چھوٹا بھائی سوچتا ہے کہ خدارا کوئی اسے بتائے کہ اس میں اور بڑے بھائی صاحب میں صرف پیداواری رشتے کے سوا دوسرا کون سا رشتہ قابلِ برداشت ہو سکتا ہے۔

بڑے بھائی صاحب ہر دور میں ملتے ہیں۔ ہر تحریک، ہر رجحان اپنے بڑے بھائیوں کا قافلہ لے کر آتا ہے۔ یوں سمجھیے کہ بڑے بھائی تو پہلے ہی سے موجود ہوتے ہیں، انھیں تو بس چھوٹے بھائیوں کے پیدا ہونے کا انتظار ہوتا ہے۔ اب رہا چھوٹے بھائیوں کے پیدا ہونے کا معاملہ، تو ہمارا دیس تو خیر سے خالص ربڑ کا دیس ہے؛ چھوٹا بھائی تو روس جیسے ملک میں بھی ضبطِ تولید کی تمام آہنی رکاوٹوں کو الانگ پھلانگ کر پیدا ہو ہی جاتا ہے۔

بڑے بھائی چاہے کسی دور، کسی تحریک، کسی رجحان سے تعلق رکھتے ہوں، مزاج، ذہنیت، طرزِ گفتار اور رویّے کے اعتبار سے وہ سب کے سب ایک جیسے ہوتے ہیں۔ ان کے حوالے اور متن بدل جاتے ہیں، اقوال نہیں بدلتے۔ ماہی مراتب وہی ہوتا ہے، صرف آدرشوں کے نشانات بدل جاتے ہیں۔ آپ جو کچھ بھی کریں اس سے غیر اطمینانی ظاہر کرنا ان کا فرضِ منصبی ہے۔ ان کی گفتار کا طنطنہ ایک سا ہوتا ہے اور تان ایک ہی بات پر آن کر ٹوٹتی ہے:

"آپ جو کچھ کر رہے ہیں ٹھیک کر رہے ہیں، لیکن..."

اور اس لیکن کے بعد جو کچھ کہا جاتا ہے اس کا مطلب صاف یہ ہوتا ہے کہ آپ نے جو کچھ بھی کیا ٹھیک نہیں کیا۔ پھر ٹانگ پر ٹانگ رکھ کر بتایا جاتا ہے کہ آپ کو کیا کرنا چاہیے۔ ان کی تمام تجاویز اور مشورے اور منصوبے چھوٹے بھائی کے تخلیقی مسائل کو سلجھانے میں کوئی مدد نہیں کرتے۔ اُنھیں اس کی فکر بھی نہیں ہوتی کہ ان کے مشورے قابلِ عمل ہیں بھی یا نہیں۔ وہ تو دراصل اس مسرّت سے لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں جو آدمی کو، خصوصاً بڑے بھائی قسم کے آدمی کو، دوسروں کو مشورے دینے سے حاصل ہوتی ہے۔ بڑے بھائیوں کے لیے پند و نصائح اور مشورہ پاشی اپنی انا اور خود پسندی کی قندیل کو جلائے رکھنے کا ایک طریقہ ہے۔ چھوٹے بھائیوں کے لیے پند و نصائح اور مشوروں پر کان بند کر لینا بڑے بھائیوں کی جابرانہ دنیا میں جاں بر ہونے کی ایک حیاتیاتی کوشش ہے۔

تمام بڑے بھائی کلیشیز (cliches) میں باتیں کرتے ہیں؛ اس عطار کی طرح جس کے مشک میں بُو نہیں، زبان پھولی ہوئی بولتے ہیں۔ ان کی زبان سوائے ہوا کے کوئی چیز communicate نہیں کرتی۔ دوا کا ان کے پاس ایک ہی نسخہ ہوتا ہے، مصفّیِ خون کا نسخہ، لہٰذا "صالح، صحیح اور صحت مند ادب پیدا کرو" ان کا نعرہ ہوتا ہے۔ ہر رسالے کا اجرا اسی نعرہ سے ہوتا ہے، ہر مضمون کے شروع میں اسی نقشِ سلیمانی کا طغریٰ ثبت ہوتا ہے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ نقش تعویذ گنڈوں میں لٹکاؤ اور دیکھو کہ عصری آگہی اور قومی شعور اور ذات کے عرفان والا لونڈا ناچتا تھرکتا باہر آتا ہے یا نہیں۔

بڑا بھائی ہمیشہ bully ہوتا ہے؛ وہ طاقتور سے ڈرتا ہے اور کمزوروں پر دھونس جماتا ہے۔ bully ہمیشہ اپنی gang میں گھومتا ہے، اکیلے وہ خود کو غیر محفوظ سمجھتا ہے۔ اس کا گروہ بھی عموماً انھیں لوگوں پر مشتمل ہوتا ہے جو اسی کی طرح کمزور اور بزدل ہوتے ہیں اور احساس کمتری اور بے توجہی کا شکار ہوتے ہیں۔ وہ ایک دوسرے کے کس بل پر اکڑتے ہیں۔ اکیلے وہ بھیگی بلّی ہیں، لیکن گروہ میں وہ شیر بن جاتے ہیں۔ اسی لیے بڑے بھائی صاحب کی حکمتِ عملی اپنی ہی طرح دوسرے کمزوروں کو خوش کر کے انھیں اپنے ساتھ لے کر شہ زور بننے کی ہوتی ہے۔ ادب میں گروہ بندی کا مطلب ہی یہ ہے کہ کمزوروں کا ساتھ لے کر طاقتور کی طاقت توڑے۔ طاقتور آدمی محض اپنی طاقت اور قابلیت کے بل پر اپنی ذات پر بھروسا کرتا ہے اور ادبی دنیا میں اکیلے جینے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ کمزور آدمی ساتھیوں کا رسالہ کا رسالہ لے کر چلتا ہے، اسی لیے وہ دوسرے کمزوروں کو ناراض کرنے کا خطرہ مول نہیں لیتا؛ چناں چہ وہ تنقید کی کسوٹی کو بالائے طاق رکھ کر نیلام کرنے والے کی طرح ہر شاہکار کے ساتھ ہر ٹوٹی پھوٹی چیز کی بھی تعریف کرتا ہے۔ اپنی مصلحت اندیشی کی بلی پر وہ اپنی قوّتِ تمیز کو بھینٹ چڑھا دیتا ہے۔ یہ بات نہیں کہ اس میں اچھی بُری چیزوں کے درمیان تمیز کرنے کی اہلیت نہیں ہوتی۔ اہلیت کی عدم موجودگی قابلِ درگذر ہے، لیکن bully جانتا ہے کہ طاقتور کون ہے اور کمزور کون ہے۔ وہ کمزوروں کی تعریف کے بہانے ڈھونڈتا ہے تاکہ انھیں اپنے حلقۂ اثر میں لے سکے۔ اس کی تعریف اسی لیے خوشامد کا پہلو لیے ہوئے ہوتی ہے۔ وہ ڈھول جماتا ہے، کندھے پر ہاتھ رکھتا ہے، کمر میں بانہیں حمائل کرتا ہے۔ کمزور کی بے تکلّفی

تحفظ ذات کے لیے ہوتی ہے تاکہ سامنے والا اس سے جارحیت سے پیش نہ آئے۔ طاقتور کی بے تکلفی کا ایک ہی مقصد ہوتا ہے کہ سامنے والا خود کو اس کی موجودگی میں غیر محفوظ محسوس نہ کرے۔ کمزور اپنی بے تکلفی سے سامنے والے کو disarm کرنا چاہتا ہے، طاقت ور اسے at ease کرنا چاہتا ہے ــــ دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔

bully جھگڑالو ہوتا ہے۔ اپنی gang، اپنا گروہ بنانے کا مطلب ہی یہ ہے کہ اس کے بہت سے جھگڑے ہیں۔ وہ persecution mania کا شکار ہوتا ہے۔ اسے ہر آدمی اس کے خلاف سازش کرتا نظر آتا ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ اگر اس نے اپنے حصار مضبوط نہ کیے تو وہ کچل دیا جائے گا۔ طاقتور آدمی چھوئی موئی نہیں ہوتا۔ اسے اپنی قوتوں کا احساس ہوتا ہے اور اسی لیے اسے سہاروں کی ضرورت نہیں ہوتی۔ سہارے ہمیشہ کمزور اور بزدل ڈھونڈتا ہے۔

ڈاکٹر جانسن نے بتایا کہ bully میں جرأت نہیں ہوتی لیکن وہ ہمیشہ جرأت کا دکھاوا کرتا ہے۔ طاقتور آدمی حق گو اور بے باک ہوتا ہے، بزدل مصلحت اندیش اور محتاط ہوتا ہے۔ جرأت مند آدمی لوگوں کی دل شکنی اور ناراضگی سے نہیں گھبراتا۔ بزدل کی جرأت کا دکھاوا صرف اپنے مخالفوں کے لیے ہوتا ہے، اپنے حواریوں کو ناراض کرنے کا خطرہ مول لینے سے وہ ہمیشہ احتراز کرتا ہے۔

بزدل آدمی خود کو جسیر ثابت کرنے کے لیے ہمیشہ ایسے بے محابا تشدّد کو روا رکھتا ہے جو اپنے موقع اور محل کے اعتبار سے ناقابلِ فہم ہوتا ہے۔ بزدل ہمیشہ ڈرتا رہتا ہے اور اس لیے اسے جب بھی موقع ملتا ہے وہ اس جارحیت اور شدّت سے حملہ کرتا ہے جس کا کوئی محل نہیں ہوتا۔ طاقتور آدمی ہمیشہ میدان میں آ کر للکارتا ہے، اس لیے وہ چھوٹی موٹی لغزشوں اور نفرتوں کو معاف بھی کر دیتا ہے اور کبھی اس تشدّد کا مرتکب نہیں ہوتا جو موقع محل کی مناسبت سے زیادہ ہو۔ طاقتور آدمی ایک بار اپنے حریف سے نبرد آزمائی کر کے اسے بھول جاتا ہے کیوں کہ اسے یاد رکھنے کا مطلب ہے رقابت کے تندرست جذبے کو کینہ پروری کے بیمار احساس میں بدل دینا۔ یہ تو بزدل ہوتا ہے جس کے اعصاب پر اس کا حریف ہمیشہ سوار رہتا ہے، نفرت کا غبار دل سے چھٹنے نہیں پاتا اور اُٹھتے بیٹھتے وہ اپنے حریف کو یاد کر کے کڑھتا رہتا ہے۔ آدمی سخت سے سخت تنقید جھیل جاتا ہے اگر وہ پُرخلوص اور بااصول ہو، چاہے پھر تنقید کا لب و لہجہ کتنا ہی طنزیہ اور درشت کیوں نہ

ہو۔ لیکن تنقید تنقید ہوتی ہے، کردار کشی نہیں ہوتی۔ اختلاف دشمنی نہیں ہے۔ پھر لاگ بھی اسی سے ہوتی ہے جس سے لگاؤ ہو۔ اسی لیے اختلاف رائے میں گھونسا باکسنگ کی طرح ہمیشہ سامنے والے کے solar-plexus پر لگایا جاتا ہے اور کَس کر لگایا جاتا ہے۔ ادب اور تنقید کے arena میں طاقتور لوگ گھونسوں سے نہیں گھبراتے، بلکہ بغلی گھونسوں سے بھاگتے ہیں۔ اس لیے نہیں کہ بغلی گھونسوں کی مار لگتی ہے؛ بغلی گھونسے تو بالکل بے ضرر ہوتے ہیں، لیکن بغلی گھونسے چلانا کوئی sport نہیں۔ اس سے محض کوفت اور بے کیفی پیدا ہوتی ہے۔ آواز لگانے والوں اور پھبتیاں کسنے والوں سے آپ کون سی سطح پر بات کرسکتے ہیں؟ اسی طرح بغلی گھونسے چلانے والوں سے گھونسا بازی ممکن نہیں۔ پُرحرارت اور پُرجوش اختلاف رائے یا تنقید کا گھونسا تو پیٹ ہی پر پڑتا ہے۔ سر دا کتا دینے والی کینہ پروری کی نوچ کھسوٹ اور طنز و تشنیع سے طبیعت مکدّر ہونے لگتی ہے۔

بڑے بھائی صاحب فن کار سے ہمیشہ ایسے سوالات پوچھتے رہتے ہیں کہ تخلیق فن سے پہلے اسے یہ فیصلہ کرلینا چاہیے کہ وہ کیسے اخلاقی، معاشرتی یا سماجی نظام کو پسند کرتا ہے۔ فن کار کے پاس ایسے سوالوں کا کیا جواب ہوسکتا ہے؟ وہ خاموش رہتا ہے، لیکن دل میں سوچتا ہے کہ اس کے لیے وہی معاشرتی نظام سازگار ثابت ہوسکتا ہے جس میں کم از کم بڑے بھائیوں کی حکمرانی نہ ہو۔

دراصل یہ بھی ہماری خوش فہمی ہے جو ہم سمجھتے ہیں کہ بڑے بھائی ہم سے سوال پوچھتے ہیں۔ بڑے بھائی لوگ سوال کبھی نہیں پوچھا کرتے، صرف لکچر پلایا کرتے ہیں۔ سوال تو وہی پوچھتا ہے، راستہ تو وہی دریافت کرتا ہے، جو کسی چیز کی تلاش میں نکلا ہو۔ نقاد ہمیشہ سوالات پوچھتا ہے اور ان کے جواب کے لیے سرگرداں رہتا ہے۔ کبھی جواب ملتے ہیں کبھی نہیں ملتے، اور کبھی ایسے جواب ملتے ہیں جو ہزاروں سوال اور پیدا کردیتے ہیں۔ گمراہ بہرحال راہرو ہی ہوتا ہے۔ بڑے بھائی، جیسا کہ میں عرض کرچکا ہوں، ہمیشہ کھونٹے سے بندھے رہتے ہیں۔ اگر بڑے تزک و احتشام اور سازوسامان کے ساتھ عازمِ سفر بھی ہوے تو ابھی دو چار قدم چلنے بھی نہ پائے تھے کہ نقارہ پیٹا اور دلبر بیسوا کے اسیر ہوے۔ مصیبت یہ ہوتی ہے کہ وہ طوقِ غلامی کو بھی طرّۂ امتیاز سمجھتے ہیں اور زمرّد کا کمر بند پہنے، چھوٹے بھائی کو بھی للچاتے رہتے ہیں کہ اے خانماں برباد! کب تک تو اس طرح

بے سرو بے سمت و بے جانب دشت و جبل کی خاک چھانتا پھرے گا۔ چھوٹا بھائی جانتا ہے کہ آدرش کا طوق اور فلسفے کا کمر بند اور نظریے کی طلائی زنجیر اس کے ذوق اور وجدان، اس کے تخیل اور وژن، اس کے شوقِ سفر اور جذبۂ تجسّس کے لیے کیسا سمِ قاتل ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ کسی سے فیضیاب نہیں ہوتا۔ وہ دشت شوق کا ازلی سیلانی ہے، رِشی مُنی اور جوگی، سَنت صوفی اور درویش، پیغمبر و مفکر و فلسفی، دیو راکھشس اور جادو گر سب سے ملتا ہے، سب سے جھگڑتا ہے، سب سے کچھ لیتا ہے اور اپنی راہ لگ جاتا ہے۔ کسی ایک کی حلقہ بگوشی، کسی ایک کی مریدی اس کی فطرت نہیں۔ اس کے پاؤں کا چکر اور اس کی پیاس دونوں ازلی ہیں، اس لیے ایک چشمے پر پوری زندگی مجاوری کرتے رہنا اس سے ممکن نہیں۔ ہمیں بھی چھوٹے بھائی میں اسی وقت تک دلچسپی رہتی ہے جب تک اس کا سفر جاری رہتا ہے۔ جہاں کسی آدرش واد کی چھتر چھایا تلے اس نے چین کے جھولے جھولنے شروع کیے کہ قصّہ ختم۔ فن کار کسی فلسفے یا آدرش، کسی سہل الحصول نظریے یا نظامِ افکار کا سہارا لے کر اپنی اندرونی پیاس بجھانے کے لیے رضامند نہیں ہوتا۔ جیسا کہ آفتاب احمد نے بتایا ہے، فن کار اپنی اندرونی کشمکش کو ختم نہیں کرتا بلکہ تیز تر کرتا رہتا ہے۔ زندگی اور فن ذوقِ سفر کے سوا اور ہے ہی کیا۔ خواب اور شکست خواب، آرزو اور شکست آرزو، فریب اور شکست فریب فن کار کا مقدّر ہے۔ وہ جانتا ہے کہ طوطی قفسِ رنگ ہے، لیکن اس کے پیچھے بھاگتا ہے۔ صَحرا چمکتے ذرّوں کا ایک سراب ہے لیکن اسے اپنے سر پر کفِ خاکستر کی طرح ڈالتا ہے۔ وہ اپنے لیے ایک سے ایک فریب پیدا کرتا ہے اور جانتا ہے کہ فریب ہے۔ اتنا سب کچھ تصوّف لکھنے کے باوجود زندگی کی رائیگانی کا احساس غالب کا پیچھا نہیں چھوڑتا سو نہیں چھوڑتا:

مٹتا ہے فوتِ فرصتِ ہستی کا غم کہیں
عمرِ عزیز صَرفِ عبادَت ہی کیوں نہ ہو

دشت شوق کا سیلانی ہر منزل کو سنگ راہ بناتا ہے۔ وہ ہر کارواں کے ساتھ چلتا ہے اور پھر کارواں کو اپنے غبار میں پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔ فن کار گلشنِ مدّعا کا گل چین ہوتا ہے؛ باغ بانی کے فرائض تو ہمیشہ بڑے بھائی ادا کرتے ہیں۔ فن کار پر کیسے کیسے لوگوں، فلسفوں اور تحریکوں کے اثرات پڑتے ہیں لیکن وہ کسی ایک کا ہو نہیں رہتا۔ وہ اپنی ذات کو اپنے فن میں فنا کرتا ہے کسی مستعار نظریے یا

فلسفے میں نہیں۔ وہ ایک مردِ خضر صورت سے ایک نقش لیتا ہے، ایک کریہہ منظر جادو گر کا طلسم توڑنے کے لیے۔ طلسم کے ساتھ ساتھ نقش بھی فنا ہو جاتا ہے۔ اور پھر وہ دوسرے طلسم کو توڑنے کے لیے کسی اور نقش کی تلاش میں نکل جاتا ہے۔

کسی نے بور کی تعریف یہ کی ہے کہ وہ آپ کا دھیان پکڑنے کے لیے آپ کا گریبان پکڑتا ہے۔ آواز بیٹھ جاتی ہے، گردن کی رگیں پھول جاتی ہیں، آنکھیں پھٹ جاتی ہیں، لیکن وہ آپ کا گریبان پکڑے، کف در دہاں، اپنی بات منوانے پر ایسا تُلا بیٹھا ہے کہ پیچھا ہی نہیں چھوڑتا۔ اور بڑے بھائی بور ہوتے ہیں۔

ذرا ان نقادوں کی تحریروں کو دیکھیے جو ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ اقبال کا مذہب ان کی شاعری سے لُطف اندوزی اور فیض یابی میں حارج نہیں ہوتا، یا جو غالب کو محبِ وطن اور قوم پرست ثابت کرنے پر کمر بستہ ہوتے ہیں، یا جو یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ میراجی بہرحال خدا ترس اور بااخلاق آدمی تھے اور جب تک عورت کو دلھن نہیں بنا لیتے اس سے مباشرت نہیں کرتے، یا جو اس بات پر زور صَرف کر رہے ہیں کہ ادب پروپیگنڈا ہے اور مارکسی آئیڈیالوجی کی تبلیغ سے اسے کوئی نقصان نہیں پہنچتا، یا جو اس بات پر اُدھار کھائے بیٹھے ہیں کہ لوگوں سے منوا کر ہی رہیں گے کہ صالح اور صحیح وجودیت کے تصور کے بغیر صالح اور صحیح جدیدیت ممکن نہیں۔ یہ لوگ جو بات ایک جملے میں کہی جا سکتی ہے اسے ایک کتاب میں کہتے ہیں، اور ادب اور زندگی کے ان مبتدیانہ مسائل پر پوری زندگی صرف کر دیتے ہیں جنھیں ذہین لوگ انیس بیس کی عمر میں سلجھا لیا کرتے ہیں۔ ادب کے ان wild eyed bores سے پیچھا چھڑانا مشکل ہے۔ وہ لحیم و شحیم تصانیف کے ذریعے ادب میں اپنا "حجم" بڑھاتے ہیں۔ وہ ادب میں fat abstractions کو گیندوں کی طرح گھومتا پھرتا کرتے ہیں۔ ان کے بلند بانگ دعووں کے شور میں فکر کی تتلی سہم کر بال و پر سمیٹے ذہن کے گوشے میں جا چھپتی ہے۔ وہ ہمیں وہ باتیں بتاتے ہیں جو ہم جانتے ہیں۔ وہ ادب کے ان مسائل پر روشنی ڈالتے ہیں جو منھ میں سو کینڈل پاور کا بلب لیے کھڑے ہیں۔ وہ سطحیات میں اُلجھتے ہیں اور دیو ہیکل سائل سے گریز کرتے ہیں۔ ان میں قدح خواری کا حوصلہ نہیں؛ وہ دُردِ تہہ جام پر قانع ہوتے ہیں۔ عربی میں کہاوت ہے (جو میں نے انگریزی میں پڑھی ہے) کہ احمق وہ ہوتا ہے جو نیم احمق سے

زیادہ قابلِ برداشت ہو۔ مجھے چچا اباؤں کے ساتھ رہنا منظور ہے لیکن بڑے بھائیوں کے ساتھ نہیں۔ فلسفی نقاد چاہے ادب نہ پڑھاتے ہوں، بہر حال کچھ نہ کچھ فلسفہ تو پڑھا ہی دیتے ہیں۔ بڑے بھائی نہ ادب پڑھاتے ہیں نہ فلسفہ، وہ بگڑے ہوئے اس ٹیلی فون کی مانند ہیں جو مسلسل بجا کرتا ہے لیکن بات نہیں کرتا۔ بور کی ایک تعریف یہ بھی ہے کہ وہ لطفِ مجالست بخشے بغیر ہمارے تخلیے پر دھاوا بولتا ہے۔

بڑا نقاد وہ ہوتا ہے کہ جو ہمیں ادب اور تہذیب کے بڑے مسائل کی آگہی بخشتا ہے۔ نقاد جتنا سکڑتا جائے گا اتنا ہی بڑا بھائی اس میں پھیلتا جائے گا۔ بڑا بھائی جتنا زیادہ بڑا بنتا جائے گا اتنا ہی ادبی مسئلے کا حجم گھٹتا جائے گا۔ بالاخر ادبی تنقید سے ''ادبی مسئلہ'' سرے سے غائب ہو جائے گا اور تنقید میں ہر طرف بڑے بھائی ہی کی جلوہ سامانیاں ہوں گی۔ کبھی وہ پیداواری رشتوں کے کھیتوں میں چہل قدمی کرتے نظر آئیں گے تو کبھی تحت الشعور کی اندھیری گلیوں میں آوارہ گردی کرتے۔ اکثر و بیشتر تو وہ دبیز کتابوں پر بیٹھے کھٹی ڈکاریں ہی کھاتے دکھائی دیں گے۔ بڑے بھائیوں کی تنقید کے متعلق تو یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ وہ ہمیں پیشِ پا اُفتادہ اور فروعی مسائل میں اُلجھاتی ہیں۔ ان کی تنقیدیں جن غبی مسائل میں ہمیں گھسیٹتی ہیں ان کا تعلق نہ ادب سے ہے اور نہ زندگی سے، بلکہ اعصاب زدہ بوڑھی کنواریوں کی طرح پیٹ کے باؤگولوں کے مسائل سے ہے۔ بوڑھی کنواریوں سے ہمدردی کی جا سکتی ہے لیکن ان کے ساتھ وقت ضائع نہیں کیا جا سکتا۔

موقع پرست وہ ہوتا ہے جس نے اپنی زندگی کے سنہری موقعوں کو ہاتھ سے کھویا، اس لیے اب اسے جو کبھی موقع ملتا ہے اُس سے فائدہ اٹھانے کے لیے ہر ناجائز حرکت کا مرتکب ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ غلط موقعے پر غلط آدمی پر غلط طنز کرتا ہے اور غلط موقعے پر غلط آدمی کی غلط تعریف کرتا ہے۔ نقاد صحیح وقت پر صحیح آدمی کی صحیح تعریف کرتا ہے اور صحیح وقت پر غلط آدمی کی صحیح تنقیص کرتا ہے۔ ''یہ موقع فلاں بات کہنے کا نہیں'' قسم کی بات موقع پرست ہی کہتا ہے، جب کہ صحیح بات کہنے کے لیے ہر وقت صحیح ہوتا ہے۔ موقع شناسی اور مصلحت اندیشی نقاد کا کردار نہیں۔

آڈن نے کہا ہے کہ خراب آرٹ تو ہمیشہ ہمارے ساتھ لگا ہی رہتا ہے، لیکن ہر آرٹ کی

خرابی وقت کی پابند ہوتی ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ اس خرابی کی جگہ دوسری خرابی لے لیتی ہے، اس لیے خراب آرٹ کو ہدفِ ملامت بنانا غیر ضروری ہے کیوں کہ وقت گزرنے کے ساتھ یہ خود بخود ختم ہو جاتا ہے۔ اسی لیے نقاد کی دانش مندی اس بات میں ہے کہ وہ اس ادب کے متعلق جسے وہ خراب سمجھتا ہے خاموش رہے، لیکن اس ادب کے متعلق جسے وہ اچھا سمجھتا ہے پُرجوش جدوجہد کرے، خصوصاً اس وقت جب کہ وہ نظرانداز کیا جا رہا ہو یا لوگ اس کو underestimate کر رہے ہوں۔ آڈن کہتا ہے کہ وہ لوگ جو ایک خاص قسم کا کھانا کھانے کے عادی ہیں ہم ان کے ذوق کام و دہن کی تربیت یہ کہہ کر نہیں کر سکتے کہ وہ جو کچھ کھا رہے ہیں نہایت ہی بے ہودہ چیز ہے؛ البتہ سلیقے سے پکے ہوئے کھانوں کو چکھنے کی ترغیب دلا کر ہم یہ کام کر سکتے ہیں۔ اسی لیے آڈن کہتا ہے کہ خراب کتابوں کی نکتہ چینی نہ صرف تضیعِ اوقات ہے بلکہ آدمی کے کردار کے لیے بھی فالِ بد ہے۔ آڈن کیا پتے کی بات کہتا ہے:

> اگر کوئی بات مجھے بُری لگتی ہے تو اس پر کتاب لکھتے وقت جو کچھ لُطف میں حاصل کر سکتا ہوں اسے میری ذات سے ہی پیدا ہونا ہے۔ یعنی میری اس ذہانت، بذلہ سنجی اور کینہ پروری سے جو میں ترتیب دیتا ہوں۔ اپنی ذات کی نمائش کے بغیر ایک خراب کتاب پر تبصرہ ممکن نہیں۔

اور اپنی آخری شکل میں بڑے بھائی قابلِ رحم ہوتے ہیں ــــ ان عناصر کے عدم توازن کا شکار جن میں اعتدال اور توازن کے ذریعے آدمی اپنی شخصیت کو دلنواز بناتا ہے۔ وہ لامرکز نہیں ہوتے کہ لامرکز ہونے کے لیے بھی مرکز سے ہٹنا پڑتا ہے۔ وہ مرکز سے چپکے سے رہتے ہیں اور ان کا مرکز ان کی ذات ہوتا ہے۔ اپنی ذات سے نرگسی محبت ذات کا عرفان عطا نہیں کرتی، بس اس کی تزئین و آرائش کی طرف للچاتی رہتی ہے۔ ان کے لیے کتاب سرچشمۂ مسرّت و بصیرت نہیں، محض اپنے well-read ہونے کی دھونس جمانے کا ایک ذریعہ ہے۔ یہی چیز انھیں سنابری کا شکار بناتی ہے۔ سناب کی لغوی تعریف تو یہ ہے کہ وہ آدمی جو اپنے سے کمتر لوگوں سے ملنے سے احتراز کرے۔ لیکن سناب کی ایک سنگدلانہ تعریف یہ بھی ہے کہ وہ آدمی جو ان لوگوں سے ملنے کی کوشش کرے جو اس سے ملنے کے خواہش مند نہ ہوں۔ جدیدیت کے علمبردار نقادوں میں ایسے

لوگوں کی کمی نہیں ہے جو جدید شاعروں کی بدعات کا مطالعہ علمِ بدیع کی پارینہ اور از کار رفتہ کتابوں کی روشنی میں کرتے ہیں اور دادطلب نظروں سے اُن کھوسٹ عالموں کی طرف دیکھتے ہیں جو جانتے ہی نہیں کہ جدیدیت کون سی چڑیا کا نام ہے۔ بوڑھوں میں علامہ ہونے کی دھونس بٹھائی اور نوجوانوں کو خبردار کیا کہ وہ انھیں محض اپنے جیسا نہ سمجھیں کہ کلاسیکی علوم کے بحرِ بے پایاں کے بھی وہ تیراک ہیں۔ لسانیات کا ماہرِ لسانی تنقید اس طرح لکھے گا کہ داد پائے گا لسانیات کے پروفیسروں سے، دھونس جمائے گا جدید لکھنے والوں پر۔ یہاں فلسطینیت سنابری کے ساتھ ساتھ چلتی ہے اور اکسپرٹائز ان دونوں عیوب سے مشکل ہی سے بچ پاتی ہے۔ کیا فلسطینیت اور کیا سنابری، یہ ایسی چیزیں نہیں ہیں جن سے آدمی کُلّی طور پر نجات حاصل کر سکے؛ خصوصاً نقاد کے لیے تو یہ کام اور بھی زیادہ مشکل ہے کیوں کہ اس کا تو سروکار ہی جدید و قدیم روایت اور اجتہاد سے رہتا ہے۔ چھوٹے صاحبزادے تو اُٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور دامن جھٹک کر بادیہ گردی کو نکل جاتے ہیں۔ نقاد کو تو ادب اور تہذیب کی پوری جاگیر سنبھالنی ہوتی ہے؛ اگر وہ کھونٹے سے بندھا رہتا ہے تو نئے اجتہادات سے بے خبر رہتا ہے، اگر اپنے مرکز اور مقام کو چھوڑ کر وہ بھی بچھڑوں کی طرح اُچھل کود کرنے لگتا ہے تو نہ بیل رہتا ہے نہ بچھڑا بنتا ہے، اسی لیے قابلِ رحم اور مضحکہ خیز نظر آتا ہے۔ سنابری کا عنصر اسے روایت کا اسیر بننے نہیں دیتا اور فلسطینیت کا عنصر اسے فیشن پرست بننے سے روکتا ہے۔ اسی لیے ہم سب میں فلسطینیت اور سنابری دونوں کے عناصر کم یا زیادہ پیمانے پر کسی نہ کسی طرح پائے ہی جاتے ہیں۔ صرف ان عناصر میں اعتدال قائم نہ رکھنے کی وجہ سے آدمی کبھی بڑا بھائی بنتا ہے کبھی چچا ابا کبھی کنواری بوڑھی خالہ، اور ویسے دیکھنے جائیں تو ہم میں سے کتنے لوگ ہیں جو ان عناصر میں مکمل آہنگ اور توازن پیدا کر سکے ہیں۔ کسی نہ کسی سطح پر تو میں بھی بڑا بھائی ہوں اور تو بھی۔

اے میرے عیّار قاری، میرے ہم شکل! میرے بڑے بھائی!

ترقی پسند تنقید کا اسلوب

آخر مڈلٹن مری کا یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ کمیونزم آج کی دنیا کا ایک ہی زندہ مذہب ہے۔ مارکس نے مذہب کے متعلق کہا ہے کہ مذہب ایک illusory سورج ہے جو اس وقت تک آدمی کے گرد گھومتا ہے جب تک آدمی خود اپنے گرد گھومنا شروع نہیں کرتا۔ میرا خیال ہے کہ یہی بات کمیونزم کے متعلق بھی کہی جا سکتی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ کمیونسٹ دانشور میں انفرادیت کا اتنا شدید فقدان ہوتا ہے۔ کمیونزم کو مذہب یا جدید اسلام کہے بغیر کمیونسٹ ذہن کو سمجھنا اتنا آسان نہیں رہا جتنا کہ دوسرے فلسفیانہ اور آدرشی ذہنوں کا سمجھنا آسان ہے۔ کمیونزم محض ایک سیاسی آدرش یا اقتصادی نظریہ نہیں رہا بلکہ ایک عقیدہ بن گیا ہے۔ وہ ہمارے سیاسی اور سماجی مسائل کا حل نہیں بلکہ شر، سیاہ کاری، خباثت، بہیمیت اور حرص و آواز سے بلبلاتی دنیا کے لیے واحد راہِ نجات ہے۔ وہ اندھیری رات کی صبحِ طربناک اور تاریخ کے کٹھن سفر کی سہانی منزل ہے۔ کمیونزم اجزائے پریشاں کا شیرازہ، لاینحل عقیدوں کا حل اور تمام سوالوں کا جواب ہے۔ کمیونزم کے باہر دنیا لاکھ کوشش کرے، اپنے مسائل حل نہیں کر سکتی، کیوں کہ ان کا حل اس سچائی میں ہے جو کمیونزم کے پاس ہے۔ یہ محض آدرش نہیں ہے، یقین و ایمان ہے، اور خوش نصیب ہیں وہ لوگ جو صراطِ مستقیم پر گامزن ہیں اور بد نصیب ہیں وہ لوگ جو نہیں جانتے کہ طوق و سلاسل سے نجات کا راستہ کون سا ہے۔ کمیونزم اور سرمایہ داری کی جنگ خیر و شر، نور و ظلمت، شرارِ بولہبی اور نورِ مصطفوی کی ازل گیر اور ابد تاب ستیزہ کاری ہے۔ وہ جو راسخ ہیں اُن کا عقیدہ ہے کہ کذب و افترا کی گرم بازاری اور فرعون کی حکمرانی روحِ مزدک کی بیداری تک ہے۔ جو اس عقیدے پر ایمان نہیں رکھتے وہ گمراہ ہیں اور جو عقائد میں تحریف کے مرتکب ہوتے ہیں سزاوارِ سنگساری ہیں۔

کمیونزم کی اپنی ایک کتابِ مقدس ہے (مارکس کا داس کیپیٹل)، اپوکلپس ہے (کمیونسٹ مینی فیسٹو)، تثلیث ہے (مارکس، انجلز، لینن)، شرح و تفسیر کا دفترِ بے پایاں ہے (ٹریڈ یونین آفس میں چکنے کاغذ کی ضخیم کتابیں)، آیاتِ دینِ مبین ہیں (ماؤزے تنگ کے اقوال کی جیبی کتابیں)، اولیاے کرام ہیں (لینن اور اسٹالن کے مقبروں پر زائرین کی قطاریں)، معجزے ہیں (صحراؤں کو لالہ زار بنانے کا ذکر ذرا سردار سے سنیے)، غازیوں کے لشکر ہیں (ماؤزے تنگ کی فوج، کتنی حسین فوج ہے)، دھرم یُدھ ہے (اسٹالن گراڈ سے ویٹ نام تک)، ویر گاتھائیں ہیں (پڑھیے اسٹالن کتھا)، نیکی اور بدی کی قوتیں ہیں (پرولتاریہ اور بورژوازی)، یزید، شمر اور دجّال ہیں (چرچل، ٹرومین، میک آرتھر)، گناہِ اوّلیں کا تصوّر ہے (ذاتی ملکیت کا شجرِ ممنوعہ)، تزکیۂ نفس ہے (ڈی کلاس کا تصور)، قرونِ اولیٰ کی مثالی ہستیاں ہیں (باشوک)، عربی جواں ہے (سردار کی "تین شرابی" میں اس کی اُٹھان دیکھیے)، ارضِ موعود ہے (وہ سرزمیں کہ ستارے جسے سلام کریں)۔ خروشچیف کے بعد کمیونسٹ تاریخ میں شیعہ اور سنّی کا وہ باب جس میں ٹراٹسکی کو جائز خلیفہ مانا جاتا تھا، ایک نئی شدّت اختیار کر گیا ہے اور اب یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ اسٹالن شیعوں کا یزید ہے یا عباسی کی کتاب خلافت یزید و معاویہ کا ہیرو۔ لہٰذا مدح و تبرا کا معاملہ کھٹائی میں ہے۔ ملّت بہتّر فرقوں میں بٹی ہے اور چین کی عجمی لے اونٹنی کا دودھ پینے والوں کے خلاف ہے۔

مارکس کے متعلق مڈلٹن مری کی یہ بات بھی یاد رکھیے کہ مارکس کو صرف مارکسزم کے ذریعے نہیں سمجھا جا سکتا۔ مارکس میں جو بے پناہ جوش و ولولہ ہے، انقلاب برپا کرنے اور دنیا کا نقشہ بدلنے کی جو لگن ہے، انسانوں سے جو محبت ہے، کچلی ہوئی انسانیت کو راہِ نجات سمجھانے اور منصفانہ سماج قائم کرنے کا جو شدید جذبہ ہے، وہ یہودی پیغمبروں کی یاد دلاتا ہے۔ اور ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ مارکس کا تعلق بنی اسرائیل ہی سے تھا۔ مارکس کی شخصیت کی یہ خصوصیات جو جا بجا اس کی تحریروں میں بکھری پڑی ہیں اور انقلابی نوجوانوں کے لہو کو گرماتی ہیں، اس کے پیرووں میں نظر نہیں آتیں۔ سچ بات تو یہ ہے کہ مارکس کے بعد کوئی بڑا مارکسی پیدا ہی نہیں ہوا۔ سواے چی گوارا کی تحریروں کے کہیں بھی وہ اسلوب نظر نہیں آتا جو پیغمبرانہ جلال اور درویشِ انقلاب کی انسان دوستی اور دردمندی کی آنچ سے شفق کی سُرخی اور شام کی کی ملاحت کا امتزاج لیے ہوئے ہو۔

پیغمبری فقیہوں کی موشگافیوں میں کھو گئی اور آسمانی کتاب علم الکتاب کے ہاتھوں پارہ پارہ ہو گئی۔ مارکس کے بعد کمیونسٹ لٹریچر صحافت ہے، ٹریڈیونین دستاویزوں کی کھتونی ہے، مدرّسوں کا درس ہے، غبی واعظ کا وعظ ہے، پھٹی آنکھوں والے بور کی گریبان گرفت و کف در دہاں گفتگو ہے جو آپ کو اس وقت تک نہیں چھوڑتی جب تک آپ کو قائل نہیں کر پاتی۔ مذہب جب اسٹیبلشمنٹ بن جاتا ہے تو پیغمبر رُخصت ہوتے ہیں اور ان کی جگہ ظلِّ سبحان اور خدائی فوجدار لے لیتے ہیں۔ ظلِ سبحان کے رعب و دبدبہ کا یہ عالم تھا کہ آندرے ژید نے روس میں اسٹالن کا نام جنرالزمو کی صفت کے بغیر لیا تو پُرعتاب نظریں اسے گھورنے لگیں۔ قاضی اور محتسب کے نام کا بول بالا تھا اور فوجدار اور شحنہ (بیریا) کی چیرہ دستیاں۔

روس کا تمام کمیونسٹ لٹریچر ایک مخصوص جارگون میں لکھا جاتا ہے جو مرکب ہے ان صفات سے جو ہر مقدس لفظ، مثلاً پارٹی، انقلاب، محنت کش طبقہ وغیرہ وغیرہ کے لیے بعینہٖ اسی طرح زبان زدِ عام ہیں جس طرح مثلاً رضی اللہ عنہ وغیرہ کے کلمات مذہبی لوگوں کا تکیہ ہوتے ہیں۔ ایسے ادب کو وہی لوگ پڑھ سکتے ہیں جو زندگی تج کر خانقاہوں اور مٹھوں میں اپنے فرقے کے عقائد کی موشگافیوں کو پڑھ کر ثواب حاصل کرنے کے عادی ہوں۔ کتنی حیرت کی بات ہے کہ عوامی انقلاب کی باتیں بھی فکرانگیز اور ولولہ انگیز طریقوں سے کرنے کی بجائے ان پمفلٹ بازوں نے اس اسلوب کو پسند کیا جو کیمسٹری کی کتابیں لکھنے کے لیے وجود میں آیا تھا۔ اگر آج مارکس ان کتابوں اور پمفلٹوں کو دیکھے تو ایک ہی بات کہے:

> انقلاب بہت ضروری ہے تاکہ عوام کو سرمایہ داری کے ساتھ ساتھ اس لٹریچر سے بھی نجات ملے جسے اذیت ناک بنانے میں کمیونسٹوں نے کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔

کمیونسٹ تحریک ی اپنی ایک ہیروئک تاریخ ہے، جس میں سورماؤں کے محارب کا ذکر بڑے رزمیہ انداز میں ہوتا ہے۔ جہاد کا یہی رنگ تہذیبی فرنٹ پر نظر آتا ہے۔ پھر اس تحریک نے نوجوانوں میں خدمت اور ایثار کا وہی جذبہ پیدا کیا جو عیسائی مشنریوں میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ ایک کمیونسٹ جس راہبانہ سادگی سے زندگی گزارتا ہے، اس کی مثال دورِ جدید میں صرف قرونِ اولیٰ

کے گاندھی وادیوں میں نظر آتی ہے۔ عقائد سے تحریف کے معاملے میں کمیونسٹوں کا رویہ لگ بھگ وہی ہے جو عہدِ وسطیٰ میں کلیسا کا تھا۔ Inquisition کو ان لوگوں نے purge اور trials کا نام دیا ہے، heresy کی جگہ deviation اور revisionism کے الفاظ نے لے لی ہے، لیکن witch hunt کے طریقے بہت مختلف نہیں۔ اس کارروائی کا نفسیاتی پہلو یہ تھا کہ بدعقیدہ ملزم میں یہ احساس پیدا کیا جاتا کہ وہ واقعی گناہ گار ہے اور اس کی سزا فی الحقیقت اس کی نجات ہے۔ عہد وسطیٰ کے پادری بتاتے تھے کہ چڑیل کا نذرِ آتش کیا جانا ضروری ہے تاکہ اس کی روح شر کے شکنجے سے آزاد ہو سکے؛ اسے جلایا نہ گیا تو مرنے کے بعد بھی وہ چڑیل ہی رہے گی۔ کمیونسٹ عقیدے کا آدمی جب اپنے عقیدے سے روگردانی کرتا ہے تو اس کا ضمیر ہمیشہ اسے ملامت کرتا رہتا ہے کہ وہ راہِ راست کو چھوڑ کر گمراہ ہوا ہے۔ چوں کہ کمیونسٹ دشمن قوتیں سرمایہ داری اور سامراج کی نمائندہ ہوتی ہیں، اس لیے وہ ان کا حلیف بھی نہیں بن سکتا اور ہمیشہ اس تردّد میں رہتا ہے کہ کمیونسٹوں کا ساتھ چھوڑ کر شاید اس نے خیر کو دھوکا دیا ہے اور شر کے ہاتھ مضبوط کیے ہیں۔ یہ تردّد مساکیت میں بدل جاتا ہے اور خود بیزاری جہاں بیزاری میں، یعنی مساکیت سادیت کا رُوپ دھار لیتی ہے اور وہ کمیونسٹوں کے خلاف شدید جنگ کرتا ہے۔ وہ فی الحقیقت کمیونسٹوں کے خلاف نہیں لڑ رہا ہوتا، بلکہ اپنی ذات کے خلاف لڑتا ہے جو کمیونسٹ نہیں رہی۔ اکثر دیکھنے میں آیا ہے کہ وہ جو کمیونزم کے بڑے حامی تھے وہی اس کے شدید مخالف بنے۔ حمایت اور مخالفت دونوں میں انھوں نے انتہا پسندی کا ثبوت دیا۔ یہ بات کہ منکر کے لیے خدا کا نہ ہونا ہی اس کی سب سے بڑی سزا ہے، کمیونسٹ ارتداد پر بھی صادق آتی ہے۔ مرتد کے لیے کوئی نجات نہیں۔ آپ دیکھیں کہ یہ معاملہ سیدھے سادے سیاسی قلاباز (turncoat) سے قطعاً مختلف ہے۔ قلاباز پارٹیاں بدلتا ہے اور قلابازی کا اس کی ذات پر کوئی ناگوار اثر نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس ایک کمیونسٹ جب کمیونزم کو رد کرتا ہے تو اسی روحانی عذاب میں مبتلا ہوتا ہے جو اعتقاد، یقین اور ایمان کھونے والے کا مقدّر ہے۔ ایسے لوگوں کی کمیونزم کے خلاف جارحانہ پیکار betrayal کے ایک شدید احساس کا نتیجہ ہوتی ہے۔ جو چیز ان کی زندگی کو ایک معنی خیز آدرش سے مالامال کیے ہوئے ہوتی ہے، اس کے نہ ہونے سے زندگی میں جو بیابانی و ویرانی پیدا ہوتی ہے

اسے پُر کرنے کا ایک طریقہ کمیونزم کی مخالفت رہ جاتا ہے۔ کمیونزم ترک کرنے کے باوجود کمیونزم اس کے پاؤں کی بیڑی بن جاتا ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ وہ تصورات جن کی نوعیت محض سیاسی ہوتی ہے، انسان کو ذہنی اور جذباتی طور پر متاثر کرنے کی ایسی آسیبی طاقت نہیں رکھتے۔ کمیونزم کا معاملہ محض سیاسی معاملہ ہے ہی نہیں، اس کی جڑیں بہت دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔

اسی لیے کمیونزم کے خلاف سیاسی شاعروں کی لڑائی اُن بونوں کی یاد دلاتی ہے جو اندھے شمسون کے ارد گرد حلقہ کیے ہوئے بہیمانہ ناچ ناچتے تھے اور اپنے قبیح ہتھیاروں سے شمسون کی توانا پنڈلیوں کو زخمی کرتے تھے۔ شمسون ان بونوں کو نظر انداز کر کے ایک الہیاتی قوت کے تحت اُن ستونوں کی طرف بڑھتا جاتا تھا جن پر مکروفریب کے بدصورت دیوتاؤں کا ہیکل قائم تھا۔ وہ بونوں کو کیا دیکھتا جب کہ اس کا نصب العین پورے ہیکل کو زمیں دوز کرنا تھا۔ کمیونسٹ تحریک کی تاریخی رجائیت بھی الہیاتی قوت میں بدل جاتی ہے جب وہ سرمایہ داری اور سامراج کے ہیکل کو گرا کر اس کے خداؤں کو نیست و نابود کرنا چاہتی ہے۔ اعتقاد اور ایمان کا یہ شعلہ انسانی تخیل کو جوالاکھی کی طرح بھڑکاتا ہے:

ہزار برق گِرے لاکھ آندھیاں اٹھیں
وہ پھول کِھل کے رہیں گے جو کِھلنے والے ہیں

(ساحر)

ایسا رجز الیکشن کے لیے نہیں لکھا جاتا۔ ایسے شعر گول میز کانفرنسوں پر نہیں کہے جاتے۔ پارلیمنٹری ڈیموکریسی کی ڈھیلی ڈھالی سیاست ایک خوش آئند مستقبل پر ایسا یقین پیدا نہیں کرتی۔ اسی لیے کمیونسٹوں کے لیے انقلابی جدوجہد ڈرائنگ روم کی گپ شپ اور سیاسی جوڑتوڑ کا نہیں بلکہ میدانِ کارزار کا معاملہ ہے۔ ایک کمیونسٹ کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ دور سے کھڑا طوفان کا تماشا کرتا رہے۔ وہ اپنی اوّلین اور آخری شکل میں انقلاب کا ایک سپاہی ہے۔ اس کے چند آدرش ہیں، چند خواب ہیں، اور وہ اُن قوّتوں کے خلاف نبرد آزما ہے جو اس کے خوابوں کو کابوس میں بدل دینا چاہتی ہیں۔

اگر ہم ترقی پسند تنقید کے مزاج کو سمجھنا چاہتے ہیں تو اس پس منظر کا نظروں کے سامنے رہنا ضروری ہے۔ ترقی پسند تنقید کی بنیاد چند اعتقادات، مفروضات اور تصورات پر ہے جو ادب سے نہیں بلکہ ایک مخصوص فلسفے سے ماخوذ ہیں۔ اعتقاد کے معاملے میں ترقی پسند نہایت راسخ العقیدہ لوگ ہیں۔ کوئی چیز اُن کے اعتقاد کو ڈانواڈول نہیں کر سکتی۔ یہ بالکل فطری ہے کہ وہ جو اُن کے ہم عقیدہ نہیں انھیں ترقی پسند یا تو اپنا دشمن سمجھتے ہیں یا اگر کشادہ دلی کا ثبوت دیں تو ناگوار دوست۔ ترقی پسند تنقید یا تو مبلّغانہ ہے یا محاربانہ۔ اس میں فکر کی کمی اور جذبے کا وفور ہے۔ آدرش واد اور یوٹوپیا ازم کا اتنا غلبہ ہے کہ آنکھ حقیقت دیکھ ہی نہیں پاتی۔ حقیقت سے یہاں مراد زندگی کی حقیقت بھی ہے اور ادب کی حقیقت بھی۔ ادب اور زندگی دونوں کی تفسیر dogmatic اور partisan ہوتی ہے اور اسی سبب سے ترقی پسند، تنقید کے بنیادی عناصر، یعنی آزاد فکری تفحص، معروضی تحقیق و تجزیہ اور تحلیل سے مبّرا ہیں۔ دوسری بات یہ کہ مذہبی لٹریچر کی مانند اس کی اپیل آفاقی نہیں بلکہ ایک مخصوص عقیدے کے پیروؤں تک محدود ہے۔ اگر آپ کو ترقی پسندوں کے عقیدے میں یقین نہیں تو ان کی باتیں معنی خیز اور نکتہ آفریں معلوم نہیں ہوں گی۔ حالاں کہ تنقید ایک ایسی ذہنی سرگرمی ہے جس کی تعمیر نقاد کے عقائد کی بنیاد پر نہیں بلکہ ادبی حقائق کی بنیاد ہوتی ہے۔ تنقید کی قدر میں اس وقت اضافہ ہوتا ہے جب نقاد کی نظر زیادہ سے زیادہ ادبی حقائق کو منوّر کرنے کی اہل ہوتی ہے۔ نقاد وہی اچھا ہوتا ہے جو اپنے مفروضات، تعصّبات اور عقائد سے بلند ہو کر یہ دیکھ سکے کہ فنکار جو کچھ دیکھ رہا ہے وہ ٹھیک سے دیکھ رہا ہے یا نہیں، اور جو کچھ بیان کر رہا ہے وہ ٹھیک سے بیان کر رہا ہے یا نہیں۔ یہ کام بغیر تجزیے کے ممکن نہیں۔ ترقی پسند تنقید تجزیے سے پہلو تہی کرتی ہے اور حزبی اور جماعتی پاسداریوں کو آگے بڑھاتی ہے جو تنقید کا نہیں بلکہ تبلیغ کا طریق کار ہے۔ خالص نظریاتی سطح پر تنقید ایک معروضی، غیر وابستہ اور غیر جانبدارانہ سرگرمی ہے اور نقاد فنی تخلیق کو فنکار سے کہیں زیادہ وسیع اور جامع نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے اور منصفانہ طریقے پر فن پارے کی ہیئت، اسلوب، تکنیک اور اس کی اخلاقی اور انسانی اقدار کا جائزہ لیتا ہے۔ ادبی نقاد کا منصب ہی منصفانہ طریقے پر کلاسیکی اور ہم عصر ادب کا جائزہ لے کر ادب کی قابلِ قدر خصوصیات کی نشان دہی کرنا ہے، اور اس کام کے لیے ضروری ہے کہ نقاد

کے پاس ایک معتبر جمالیاتی شعور ہوتا کہ وہ محض عصری رجحانات اور فیشن پرستی کا شکار ہو کر اور کسی تخلیق کی وقتی مقبولیت اور ہنگامی ضرورت سے متاثر ہو کر اس کی قدر و قیمت کا غلط اندازہ نہ لگائے بلکہ یہ دیکھنے کی کوشش کرے کہ وہ کون سے عناصر ہیں جو کسی فنی تخلیق کو ان محرکات اور رجحانات کے، جنھوں نے اسے جنم دیا تھا، ختم ہو جانے کے بعد بھی اسے قابلِ قدر اور معیاری بناتے ہیں۔ لیکن جب خود نقاد فنکار کے پہلو بہ پہلو کسی تحریک میں شامل ہو جاتا ہے اور تحریک کے ہر مرحلے پر انھی جذباتی نشیب و فراز سے گزرتا ہے جن سے فنکار دوچار ہوتا ہے، اور اسے تحریک کا ایک ستون اور نظریاتی تبلیغ کا ذریعہ بننے کی تمام مراعات حاصل ہوتی ہیں، تو اس سے یہ توقع عبث ہے کہ وہ تنقید کے تقاضوں کو پورا کر سکے گا اور تحریک کے علمبردار فن کاروں کے فن کا منصفانہ محاکمہ کر سکے گا۔ ایسے نقاد کے لیے اب یہ ممکن نہیں ہوتا کہ ہنگامی اثرات سے بلند ہو کر وسیع تر جمالیاتی روایت کے تناظر میں پائیدار فنی اقدار کے حوالے سے تخلیقات کی اہمیت پر روشنی ڈالے۔ اسی لیے لسٹر ڈی لانگ مین کا کہنا ہے کہ ایک مستقل انقلابی کی نفسیات فنکار اور نقاد دونوں کے لیے مُضر ہے۔ ایسا طریقِ کار نقاد کی اپنے منصب سے روگردانی ہے۔ اب نقاد جو کچھ لکھتا ہے دلچسپ ہو سکتا ہے، جس طرح فن کار جو کچھ تخلیق کرتا ہے وہ اس وقت تک پُرکشش ہو سکتا ہے جب تک ایک مخصوص تحریک کا موڈ چھایا رہتا ہے۔ لیکن نقاد کے لیے کم از کم اتنی غیروابستگی ضروری ہے کہ وہ کچھ نہیں تو اتنا تو دیکھ سکے کہ ایک اچھے فنکار کو اپنے تخلیقی سفر میں اپنے وقت کی نمائندگی سے کچھ زیادہ اہم چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے، اور ایک نقاد کے لیے بھی اپنے وقت کی تحریکوں سے جذباتی لگاؤ سے کہیں زیادہ ضروری وہ جذباتی توازن ہے جو اسے عصری ہنگاموں سے بلند کر کے تنقید کی جمالیاتی اور دانشورانہ روایت سے منسلک کرتا ہے۔

تنقید میں اگر ذہنی توازن برقرار نہ رکھا جائے تو وہ ذہن جس کی بنیادی نفسیات مذہبی ہے، بڑی آسانی سے سخت گیری، تنگ نظری، نظریاتی عصبیت اور فناٹسزم، مختصر یہ کہ کٹھ مُلّائیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ آئیے سب سے پہلے ہم ترقی پسند تنقید کی مُلّائیت کو مذہبی پمفلٹوں کے اسلوب کے تناظر میں دیکھیں اور یہ جاننے کی کوشش کریں کہ یہ اسلوب نقد اور محاکمے کے لیے کس حد تک مناسب ہے۔

علی سردار جعفری لکھتے ہیں:

> ترقی پسندی، وہ ادب میں ہو یا عام زندگی میں، کسی جامد یا ثابت تصور کا نہیں بلکہ متحرک یا سیّال تصور کا نام ہے۔

ممتاز حسین لکھتے ہیں:

> جامد نہ ہونے اور زندگی کے ساتھ ساتھ چلنے کی وجہ سے موت تو اس کے مقدر میں ہے ہی نہیں۔

ترقی پسند ماورائیت میں یقین نہیں رکھتے تھے۔ اگر رکھتے ہوتے تو وہ ترقی پسندی کو نورِ ازل کا مترادف ٹھہراتے جو ازل سے ہے اور ابد تک رہے گا۔ ایسے ایمان والوں کے سامنے تحریک کے پیدا ہونے اور مرنے کا ذکر تو آپ کر ہی نہیں سکتے۔ ترقی پسندی تو زندگی کے ساتھ پیدا ہوئی اور ترقی پسندی اور زندگی دونوں عالمِ مکافات میں موت کی گھات میں رہتے ہیں۔ تناسخ کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو ترقی پسندی محض روپ بدلتی رہتی ہے۔ روح تو اپنی اصلیت پر قائم ہے اور امر ہے۔ انسان کے اعمالِ بد کی سزا کے طور پر روح کبھی اسفل جانداروں کے قالب اختیار کرتی ہے، اور حیوانوں کا وہ ادب پیدا ہوتا ہے جو ترقی پسند دھرم شاستر میں رجعت پسندانہ اور انحطاط پسند ادب کہلاتا ہے۔ یہ ادب بیمار ذہن کا ادب ہوتا ہے جو اپنے گھناؤنے لعاب سے جنسی اور نفسیاتی اُلجھنوں کے تار بنتا رہتا ہے۔ اعمالِ صالحہ اور تزکیۂ نفس (یا شعور) سے گمراہ بھی صراطِ مستقیم پر آ سکتے ہیں اور داعیانِ ترقی پسندی (نقادوں) کا فرض ہے کہ وہ ایسے لوگوں کی تالیفِ قلوب کریں۔ ترقی پسندی کے ممنوعات ہیں جنس، نفسیات، ماورائیت، سرّیت، لاشعور، تحت الشعور وغیرہ۔ لہذا فرائڈ پیغمبرِ کاذب ہے اور ایلیٹ، لارنس، بادلیئر، میراجی، منٹو، آتش بولہبی کی چنگاریاں۔ پیغمبرِ صادق مارکس ہے، اور گورکی، ناظم حکمت، آراگوں، سردار جعفری اور کیفی اعظمی تبع تبع تابعین ہیں۔ اعمالِ صالحہ ہیں جرمنی کے اسرائیلی پیغمبر کی کتابِ اقدس کی تلاوت، اور سیف و قلم کے ذریعے مملکت اشتراکیت کے قیام کے لیے جہاد (یا جدلیاتی جدوجہد ـــ بات ایک ہی ہے)۔ راہِ حق میں ثابت قدم رہنا آسان نہیں؛ دشواریاں بھی آتی ہیں اور گمراہیاں بھی۔ ''چند ادیبوں نے کچھ سال بعد تحریک کا ساتھ چھوڑ دیا اور رجعت پرستی کی گود میں چلے گئے، جیسے ڈاکٹر تاثیر، احمد

علی، اختر رائے پوری، سعادت حسن منٹو" (۱)۔ لیکن وہ جن کے ایمان سلامت تھے وہ ثابت قدم رہے، حق و صداقت کے لیے بڑی تکالیف برداشت کیں۔ "اُن کو اپنا پیٹ بھرنے اور زندہ رہنے کے لیے کوئی غیر ادبی کام کرنا پڑتا تھا، اور بسااوقات وہ کام اتنا زیادہ ہوتا تھا کہ ادبی تخلیق کے لیے وقت نہیں نکالا جا سکتا تھا۔ یا بھوک اور بے روزگاری کی تکلیفیں انھیں اتنا کچل دیتی تھیں کہ وہ اچھی تخلیق نہیں کر سکتے تھے۔ ادب اور صحافت کے ذریعے سے کافی آمدنی ہو نہیں سکتی تھی اور سرکاری ملازمت کے دروازے یا تو اُن پر بند تھے یا انھیں سرکاری ملازمت کے لیے اپنے جذبات اور خیالات پر پہرے بٹھانے پڑتے تھے" (۲)۔ صاف بات یہ ہے کہ سالکانِ طریق مارکسی ایسی ایمان فروشی کے لیے رضامند نہیں ہو سکتے تھے۔ مصائب کے یہ پہاڑ، جو ان سے پہلے کسی اہلِ قلم پر نہ ٹوٹے تھے، اُنھیں کچلتے اور روندتے رہے، لیکن ان کے قدم نہ ڈگمگائے۔ یہ دوسرے تھے جو پیمبری وقت کی تاب نہ لا کر "نراج کی کیفیت میں مبتلا ہو کر ذہنی اور جذباتی انتشار کا شکار ہو گئے اور کچھ سرکاری ملازمتوں کی قربان گاہ پر بھینٹ چڑھ گئے" (۳)۔ اہل اللہ کی یہ معاشی ابتری ہی کیا کم تھی کہ اُنھیں دو اور آزمائشوں کا سامنا کرنا پڑا۔ ایک تو قلعۂ کفار سے اہل ایمان کی صفوں پر حملہ، دوسرے نئی بدعتوں اور پیغمبرانِ کاذب کی فتنہ پردازیاں۔ "اس نئی اور کم عمر تحریک پر پہلے ہی دو تین سال کے اندر دو سمتوں سے حملہ ہوا۔ سامراجی اور قدامت پرست۔ اور یہ وہ سمتیں تھیں جنھیں ترقی پسند مصنفین کی اجتماعی کوششوں سے خطرہ تھا۔ ظاہر ہے کہ وہ تمام قوتیں اور وہ ادارے جن کے وجود کا دارومدار قوم و ملّت کی پستی، زبوں حالی اور جہالت کو بدستور برقرار رکھنے پر ہے اور جن کے ظلم و تعدی، بے انصافی اور دھوکہ بازی کا ہماری قوم شکار ہے، وہ اس تحریک کو ناکامیاب اور غیر مقبول بنانے کے لیے کوئی جتن اٹھا نہ رکھیں گے" (۴)۔ قوم و ملّت کو پستی، زبوں حالی، اور جہالت میں رکھنے والے اور ظلم و تعدّی، بے انصافی اور دھوکے بازی کو برقرار رکھنے

---

(۱) "ترقی پسند ادب": سردار جعفری۔

(۲) ایضاً

(۳) ایضاً

(۴) ایضاً

والے سامراج کے قلعۂ سفید سے یہ شدید اور ہولناک اور ہیبت ناک حملہ کس صورت میں ہوا؟ "کلکتہ کے نیم سرکاری اینگلوانڈین اخبار اسٹیٹسمین (Statesman) میں دو سلسلہ وار مضامین اس کے خاص نامہ نگار کے نام سے شائع ہوئے جن میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی تھی کہ ترقی پسند مصنفین کی تحریک ایک پردہ ہے جس کی آڑ میں اشتراکیت کی تبلیغ اور اشتراکی پارٹی کی تنظیم جاری تھی" (۱)۔

اخبار کا نیم سرکاری اور اینگلوانڈین ہونا ہی اس کے رنگ اور ڈھنگ کو ظاہر کرتا ہے۔ اس نے حملے کے لیے بھیجا بھی تو اپنا خاص نامہ نگار۔ اور اس نے حملہ کیا بھی تو نہایت مہلک ہتھیاروں سے جو طویل اور سلسلہ وار تھے۔ اخبارات میں ایسے مضامین کسی ادبی اور تہذیبی تحریک کے خلاف اس واقعے سے پہلے اور بعد میں نہیں نکلے۔ لیکن العجب! العجب! "یہ سن کر آپ کو تعجب ہوگا کہ ان مضامین کا اثر اس کے بالکل برخلاف ہوا جس کی برطانوی استعمار پرستوں اور ان کے ماتحت اخبار نے توقع کی تھی" (۲)۔ یعنی لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا۔ دوسرا حملہ قدامت پرست حلقوں کی طرف سے ہوا جو جاگیرداری انحطاط کی قدروں کے حامی تھے۔ ان انحطاط پسندوں کا مقابلہ کرنے کے لیے اہلِ دین کی صفوں سے حضرت مجنوں گورکھپوری اور حضرت سیّد احتشام حسین میدانِ جنگ میں آئے۔ لیکن سب سے خوفناک تو کفروزندقہ کی وہ تحریک تھی جو چند ہوشیار اور ذہین لیکن گمراہ لوگوں نے یورپ کے دجّالوں سے متاثر ہو کر شروع کی تھی۔ وہ لوگ تحت الشعور اور لاشعور کے بُت پوجتے تھے اور ہیئت اور اسلوب کے کپڑے پہن کر جنس کی گندگیوں میں لوٹتے تھے۔ دینِ مبین کا مورّخ ان کے فسق و فجور کا بیان اس طرح کرتا ہے:

> اسی زمانے میں ایک اور گروہ نے سر اٹھایا۔ یہ ہیئت پرست، ایہام پرست اور جنس پرست ادیب تھے جن کے مشہور نمائندے میراجی، یوسف ظفر، ممتاز مفتی، مختار صدیقی وغیرہ تھے۔ یہ ذہین اور ہوشیار لکھنے والے تھے جو یورپ کے انحطاطی ادب سے متاثر تھے اور شعور کو چھوڑ کر (جو مارکسزم میں وحدہ [illegible]) تحت الشعور اور لاشعور، اور معنویت

(۱) "ترقی پسند ادب": سردار جعفری۔

(۲) ایضاً

اور مواد کو چھوڑ کر ہیئت اور اسلوب پر زور دیتے تھے۔ یہ لوگ کھلم کھلا ترقی پسند تحریک کے مخالف تھے اور اس کا اعلان کرتے رہتے تھے۔ انھوں نے اپنی ایک الگ انجمن حلقۂ اربابِ ذوق کے نام سے قائم کرلی تھی (اف، یہ حوصلہ!) جو لاہور اور دہلی تک محدود تھی (خدا کا شکر ہے) لیکن ترقی پسندوں کی تحریک سے زیادہ منظّم تھی۔ ان کی بنیاد یہ تھی کہ ادب کا سماج سے کوئی تعلق نہیں (کلمۂ کفر)۔ اُن کی رومانیت مجہول اور گندی تھی (لاحول ولاقوۃ)۔ یہ خوابوں کو خارجی حقیقت سے الگ کر کے واہمہ میں تبدیل کر دیتے تھے اور ان اندھے خوابوں سے ذاتی اور انفرادی تاثرات کو جو جنسی تجربوں تک محدود رہتے تھے، ایک داخلی دنیا بناتے تھے، جس کے جغرافیہ کا پتہ لگانا معمولی انسان کا کام نہ تھا۔ (جادو! جادو! جادو!) ان کا "انا" کسی قسم کی سماجی ذمےداری کو برداشت نہیں کرتا تھا، جس کا لازمی نتیجہ ابہام، قنوطیت اور فرار تھا۔ آخر وہ جمالیات کی اس سطح پر اُتر آئے جیسے عورت کا پیشاب کرنا (سنگسار کرو!) اور فکر کی اس بلندی پر پہنچ گئے جہاں اس طرح کی شاعری ممکن ہے کہ "گورے جسموں کو جواں رکھتے ہیں بندر کے غدود" (حشر میں ان کا انجام بھی یہی ہوگا)۔ یہ دراصل جاگیرداری اور بورژوا انحطاط کی گندگی کا بدرو تھا جو بڑے زور و شور سے بہا۔ لیکن اس کا بہاؤ اس کی گندگی کو نہ چھپا سکا۔ (۱)

قصّہ مختصر یہ بدعتی بھی مغرب کے دجّال فرائڈ اور ٹی ایس ایلیٹ کی آغوش میں پہنچ گئے۔ "انھوں نے ہندوستان میں سامراج کے سیاسی پہلو کو دیکھا تھا لیکن اس کے ادبی نظریہ سازوں کو نہیں پہچانا تھا۔ وہ جس سماج کی گندگی سے بھاگ رہے تھے اپنی اکتاہٹ میں اس کی گندگی سے لت پت ہو گئے" (۲)۔ گندگی میں لت پت ان زندیقوں کے خلاف جہاد کرنے کے لیے اللہ تعالیٰ نے

---

(۱) "ترقی پسند ادب": سردار جعفری۔

(۲) ایضاً

مفسّرِ دینِ متین، محافظِ صراطِ مستقیم، گنجینۂ فکر و فلسفہ، شمشیرِ برّانِ خلق، معدنِ فصاحت و بلاغت، لسان العصر، بحرالعلوم، برہان قاطع، حضرت ممتاز حسین مدظلّہ کو پیدا کیا جنھیں ملّتِ شرع نے اپنا بقراط تسلیم کیا۔ انھوں نے انحطاط پسندی اور انفعالی رومانیت کو منفعل کیا، لاشعور اور تحت الشعور کو تحت الثرا میں پہنچایا، شعور کو حکمرانی بخشی، اور سماجی ذمہ داری کا شعور عطا کیا، جدلیاتی حکمت سے دجّالی مصلحت کا خاتمہ کیا، دنیاے ادب کو خس و خاشاک اور گندگی اور غلاظت سے پاک کیا تاکہ پیداواری رشتوں میں کھیتی ہو، فن کی نئی کونپلیں پھوٹیں اور خوبصورت اور مہکتے ہوے پھول کھلنے لگیں۔

حضرت مجنوں گورکھپوری کا فرمانا ہے کہ "ترقی پسند ادب فطری ادب کا دوسرا نام ہے۔" "شعور مادّے کی تخلیق ہے" اور "زندگی ایک نامیاتی اور جدلیاتی حقیقت ہے" کی مانند مذکورہ قول بھی تنقید اقدس میں آیت نص کا مقام رکھتا ہے۔ فدوی ایسے تمام اقوال پر ایمان لاتا ہے لیکن وہ آفت کا ٹکڑا، یعنی ذہنِ تشکیک پسند، اپنی افترا پردازیوں سے باز نہیں آتا اور گستاخ سوال کرتا ہے۔ زندگی تو ایک نہیں ہزار رنگوں سے عبارت ہے اور فطرت تو اپنی آغوش میں رنگ برنگ کے پھول پودوں، تناور درختوں اور خاردار جھاڑیوں کو پروان چڑھاتی ہے؛ ترقی پسند ادب تو ایک ہی رنگ کے پھولوں کا گلدستہ ہے۔ کچھ اسی قسم کا سوال حضرت سجّاد ظہیر سے بھی کیا گیا تھا۔ اس ضمن میں موصوف فرماتے ہیں۔

"بعض لوگ سوال کرتے ہیں کہ جب ہر دور میں ترقی پسند ادب کی تخلیق ہوتی ہے تو پھر آخر ترقی پسند مصنّفین کی انجمن بنانے کی ضرورت ہی کیا ہے۔ یہ سوال ایسا ہے کہ جب دنیا میں ابتداے آفرینش سے لے کر آج تک پھول کھلتے رہے ہیں تو باغ لگانے کی کیا ضرورت ہے۔"

اسے کہتے ہیں جواب دنداں شکن۔ بہرحال باغ لگانے میں ویسے کوئی قباحت تو نہیں لیکن ادب، فطرت اور زندگی ہی کی طرح، اتنا رنگارنگ ہے کہ اگر وہ باغ ہوا بھی تو botanical گارڈن ہوگا ترقی پسندوں کا باغ نہیں ہوگا جس میں صرف پھول کھلتے ہیں اور ابھی اپنی بہارِ جاں فزا دکھلانے بھی نہیں پاتے کہ مرجھا جاتے ہیں۔ ترقی پسندوں نے جب باغ لگانا شروع کیا تو سرخ پھولوں کے لیے بڑے بڑے تناور درختوں کو کاٹ کر پھینک دیا۔ راشد کا تو خیر کوئی سوال ہی پید

نہیں ہوتا تھا، کیوں کہ سُرخ پھول تو کجا وہ سرے سے پھول ہی نہیں تھا، محض عشق پیچاں کی بیل تھا۔ چناں چہ سردار جعفری فٹ نوٹ میں لکھتے ہیں:

> فیض کے ساتھ ہی راشد کا مجموعہ "ماورا" بھی شائع ہوا تھا جسے محض اپنے نئے پن کی وجہ سے شہرت نصیب ہوئی۔ ویسے وہ انحطاطی شاعری ہے۔

اب رہے فیض تو ان کی بڑی تعریف ہوئی:

> یہ جدید مغربیت اور قدیم مشرقیت کا حسین امتزاج تھا جس نے اردو شاعری کو دو آتشہ بنا دیا۔

لیکن سردار اس دو آتشہ پر قانع نہیں؛ انھیں تو عوام کی ساقی گری کرنی ہے، اس لیے سوچتے ہیں کہ یہ دو آتشہ ٹھرّا نہ بنے تو کس کام کا۔ چناں چہ لکھتے ہیں:

> اس میں ذرا شبہ ہے کہ یہ دبستان اردو شاعری کو عوام میں مقبول بنانے میں کتنا مفید ثابت ہو سکتا ہے۔

دراصل ترقی پسند ہر کام عوام کے فائدے اور بہبودی کے لیے کرنا چاہتے تھے۔ ان کی اس خیراندیشی اور نیک نیتی سے کسے انکار ہو سکتا ہے۔ ترقی پسند اگر ایسے اداروں کے ڈائرکٹر ہوتے جو عوام کے لیے ہوادار گھر، چوکھے دودھ، اسپتالوں اور زچہ خانوں، کھیل کے میدانوں اور تعلیم کا انتظام کرتے تو فلاح اور بہبود کے اُن کے منصوبے ٹھوس شکل اختیار کرتے اور ان کی نیک خواہشوں اور تنظیمی صلاحیتوں کے لیے موزوں اور مناسب راہِ عمل ملتی۔ پیچیدہ معاشروں کے لیے پیچیدہ اداروں کا کام خوش اسلوبی سے سرانجام دینے کے لیے چاق و چوبند بیورو کریٹ اور ہوش مند اور باعمل مینیجر کی ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن بد قسمتی سے ترقی پسندوں نے اس کام کے لیے ادب کا دائرۂ عمل پسند کیا۔ ادب کی افادیت کو اُنھوں نے دودھ کے پیمانوں سے ناپنا شروع کیا، یعنی یہ کہ ادب کو مفید اور قوت افزا ہونے کے لیے اس میں سماجی مواد کی چربی اتنی گاڑھی ہونی چاہیے اور اگر اس میں وہ وٹامن کم ہیں جو بصارت کو طاقت بخشتے ہیں تو اُنھیں آئیڈیولوجی کی فارمیسی سے حاصل کر کے آمیز کیا جا سکتا ہے تا کہ لوگوں کو نصب العین زیادہ صاف دکھائی دے۔ آمیزش کے اس طریقِ کار کو اشتراکی حقیقت نگاری کہتے ہیں۔ اگر ادب کی کام دھنیو گائے اچھا دودھ نہیں دیتی

تو اس کا علاج کرنا چاہیے؛ متوسط طبقے کی کون سی بیماریاں اس میں گھر کر گئی ہیں؛ اسے وہ گھاس اور چارا کھلانا چاہیے جو پیداواری رشتوں کے کھیتوں میں جدلیاتی مادّیت کی کھاد سے تیار کیا جاتا ہے۔ اس طرح منصوبہ بندی کے ساتھ جب چارہ جوئی کی آمیزش ہوتی ہے تو وہ نقاد پیدا ہوتا ہے جو بیوروکریٹ اور مسیح الزماں کا امتزاج ہوتا ہے۔ ادب ادارۂ فلاح اور دارالشفا میں بدل جاتا ہے۔ ادب کی افادیت اور مقصدیت پر اصرار کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ادیب وہ کام کرنے لگتا ہے یا اپنے تخلیقی کام کے لیے وہ طریقِ کار اپناتا ہے جو سماجی کارکن، بیوروکریٹ اور حکیم کا ہے۔ آپ ان تینوں شخصیتوں کا مقابلہ شاعر، عاشق اور دیوانے کے کرداروں سے کیجیے جو ایک ہی مٹّی کے بنے ہوتے ہیں اور آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ غزل کے شاعر نے رندِ خراباتی کو محتسب، زاہد، قاضی، شیخ اور ناصح سے کیوں ٹکرایا ہے۔ غزل کے ان رُسوائے زمانہ کرداروں کی تمام خصوصیات ترقی پسند نقاد میں جمع ہو گئی ہیں۔ ترقی پسند تنقید کی کوئی تنقید ہو سکتی ہے تو اردو غزل ہے۔

بہرحال دودھ کی ڈیری کے پیمانوں پر جب شاعری کو ناپا جانے لگا تو منوں دودھ نالیوں میں بہہ گیا۔ پتا نہیں غالب فطری شاعر تھے یا نہیں، لیکن اتنی بات تو ہے کہ فطرت کی ناپیدا کنار رعنائیوں کا احساس رکھتے تھے۔

بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالب
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

ترقی پسندوں کی عقیدہ پرستی قساوت کے اس مقام کو پہنچی ہوئی تھی کہ وہ ذوقِ تماشا کے تمام آداب فراموش کر چکے تھے۔ ان کی آنکھ بھی ہر رنگ میں وا نہیں ہوتی تھی۔ فنکار تو فطرت ہی کی طرح سینہ کشادہ رکھتا ہے اور جو کچھ فطرت اسے بخشتی ہے اسے زیادہ حسین بنا کر لوٹا دیتا ہے۔ آرٹ کی دنیا فطرت ہی کی مانند وسیع، رفیع، رنگارنگ، نظر فریب، دل کشا اور پراسرار ہے اور باغِ فطرت کی رعنائیوں کو متمدّن زندگی میں ازسرِ نو تخلیق کرنے کی انسانی کوشش ہے۔ اسی لیے باغ میں پودے بھی ہوتے ہیں اور تناور درخت بھی، پھول بھی اور سبزۂ بیگانہ بھی، کیکٹس لینڈ بھی اور راکری (rockery) بھی، چھتنار بھی اور پُرپیچ بیلیں بھی، فوّارہ بھی اور ٹھہرا ہوا پانی بھی، کنجِ تنہائی بھی اور گوشۂ بساط بھی۔ لیکن ایسا باغ لگانے کے لیے مذاقِ سلیم چاہیے۔ کشادہ جبینی، سلیقہ مندی،

شائستگی اور احساسِ جمال مذاقِ سلیم کے عناصر ترکیبی ہیں۔ تنگ نظر عقیدہ پرست کا باغ سمٹ سمٹا کر تُلسی، دھتورے اور کرن کے ان تین پودوں تک محدود ہو جاتا ہے جو عقیدے کے اشٹ دیوتا کی پوجا کے کام آتے ہیں۔ پوجا کے لیے پھول بھی پاکیزہ ترین انتخاب کیے جاتے ہیں۔ سردار نے تو "یہ داغ داغ اُجالا" کی پنکھڑیوں کو بھی مسل کر پھینک دیا۔

ترقی پسند تحریک کی تعمیر جن عناصر سے ہوئی تھی اُن میں بذاتِ خود تخریب کی صورت مضمر تھی۔ یہ ممکن ہی نہیں کہ آپ جَو بوئیں اور گیہوں کاٹیں۔ یہ ہماری سادہ لوحی ہے جو ہم یہ سمجھتے ہیں کہ جمعیت علماے ترقی پسندی کا جو اجتماع بھیونڈی شریف میں ہوا تھا وہ ادبی وہابیت کی طرف پہلا قدم تھا۔ پوت پالنے ہی میں استنجا، مسواک اور شرعی پائجامے پر اصرار کر رہا تھا۔ دیکھنے والوں نے یہ دیکھ لیا تھا کہ یہ طفلِ زہد پناہ جب بھیونڈی شریف میں جوان ہو گا تو تبلیغ دین کا وہ غلغلہ بلند ہو گا کہ مُرغانِ سخن اپنی نواسنجیاں بھول جائیں گے۔ شمشیرِ شریعت کی بُرّش کے خوف سے سخنور سرمہ پھانک لیں گے، عقل جنوں پر پہرے بٹھائے گی، تقویٰ حریف ترنّم و مزامیر ہو گا، زہد دشمنِ رندِ خراباتی بنے گا۔ پھر درِ عدالتِ عوام کھلے گا اور شاعر کے پارہ جگر کو نوکِ خار پر تولا جائے گا۔ آنکھوں میں وہ جلال ہو گا کہ ہر وہ شاعر جو تلوار نہیں تھام سکتا محسوس کرے گا کہ اس کی پتلون کی جیبیں غائب ہیں۔ آواز میں وہ کڑک ہو گی کہ درباری اور بلمپت کو نظموں میں ڈھالنے والے ہیئت پرست دیپک کی تان چھیڑ کر راکھ کا ڈھیر ہو جائیں گے۔

ادب ایسی شقاوت اور قساوت برداشت نہیں کرتا۔ ادب میں آدمی چاہے اتنا متقی، پرہیزگار، زہدپناہ، خیراندیش، اور مہاتما بننے کی کوشش کرے، انسان کی تہذیبی روایت اور تخلیق کی اندھی جبلّت پارسائی اور مہاتمائی کے حصاروں کو خاک نشیں کر دیتی ہے۔ للہ الحمد کہ سعیِ فقہا کے باوصف، للہ الحمد کہ جہدِ صلحا کے باوصف، میخانۂ ادب میں وہی شورِ نوشا نوش رہا۔ جب ترقی پسند ادب میں سردار جعفری جمود کا رونا رو رہے تھے، منٹو اپنی بہترین تخلیقات پیش کر رہا تھا اور نئے شاعروں نے ترقی پسندوں کے جبرِ شریعت کے خلاف بغاوت کا پرچم لہرا دیا تھا۔ بھیونڈی شریف کا اجتماع ترقی پسند تحریک کے لیے گورکنوں اور غسّالوں کا اجتماع ثابت ہوا۔ شری رام بلاس شرما گھٹنوں سے نیچے چڈّی پہن کر آئے (جو مارکسی درویشوں کا خرقۂ سالوس تھا) اور اپنے

دستِ مبارک سے لاش کو غسل دیا۔ شری ملک راج آنند کفن پہنانے کے لیے خود کپڑے پہن کر آئے، اچھا ہوا۔ تلنگانہ کے غازیوں نے بمبئی کے شاعروں کی لہراتی صفوں کو سیدھا کیا۔ حضرت مولانا ڈاکٹر عبدالعلیم مرحوم نے نمازِ جنازہ پڑھائی۔ اور اس طرح وہ، جو فطری ادب کا دوسرا نام تھا، فطرت کو واپس لوٹا دیا گیا۔ انا للہ و انا الیہ راجعون۔

خاطر نشاں رہے کہ اس اجتماع میں حضرت علی سردار جعفری مدظلہ قیدِ فرنگ میں ہونے کے سبب شریک نہ ہوسکے، گو ان آخری رسومات کے لیے موصوف اپنے عطیات بہت پہلے سے پیش کرتے آرہے تھے۔ فدوی بطور مجاہد کے سرزمینِ گجرات سے جب روانہ ہوا تھا تو سر پر کفن تھا، لَوٹا تو خاک بسر تھا۔ کیا کرتا۔ زندگی ایک نامیاتی حقیقت ہے، اپنے مُردوں کو دفنا دو کے مقولے پر عمل پیرا ہوا۔ مجاہد سے مرتد بنا کہ ارتداد مجاوری سے بہر طور مرغوبِ خاطر رہا ہے۔ جو مزا لذتِ سنگ میں ہے وہ چراغی اور چڑھاوے میں کہاں۔

تنقید میں کرتب بازیاں

آر پی بلیک مور نے کہا ہے کہ ہمارا دور تخلیقی ادب کا نہیں بلکہ تنقیدی ادب کا دور ہے۔ خدا کرے یہ بات اردو ادب کے لیے سچ نہ ہو، لیکن فی الحال تو سچ ہی نظر آتی ہے۔ اور اگر یہ بات سچ ہے تو ہم ایک بد نصیب دور میں جی رہے ہیں، کیوں کہ اگر تنقید نقادوں کے الفاظ میں قاری اور ادب کے درمیان رابطے ہی کا کام کرتی ہے تو اعلیٰ تخلیقی ادب کی عدم موجودگی میں یہ رابطہ ایک ایسا رشتہ بن جاتا ہے جو قاری سے شروع ہو کر نقاد کی ذات پر ختم ہو جاتا ہے اور لوگ خالق سے زیادہ پیرانِ کلیسا کے تعویذ گنڈوں، وعظ و تفسیر و فتاوائے تکفیر میں دلچسپی لینا شروع کرتے ہیں۔ نقاد ایک پروہت اور مجاور بن جاتا ہے جو عام قاری کو اس بات کا اہل نہیں سمجھتا کہ وہ اپنے طور پر ادب کے حرم میں داخل ہو کر جمالیاتی تجربے سے فیض یاب ہو سکے۔ جب عام آدمی کا رشتہ اپنے خالق سے منقطع ہو جاتا ہے تو کلیسا کے ارکان و رسوم حقیقی روحانی تجربے کی جگہ لے لیتے ہیں اور مذہب ظاہر داری، عیاری اور عقیدہ پرستی کا شکار ہو جاتا ہے۔ ذات اور صفات کی بحثیں بہت ہوتی ہیں، فنا فی الذات کی اہلیت کسی میں نہیں ہوتی۔ واعظ و فقیہ، مفسر و معلم کی گرم بازاری ہوتی ہے اور صوفی ـــــ وہ حقیقی روحانی تجربے کا متلاشی عام قاری: تُرش رو، غمگیں، پریشاں مُو ـــــ حیران نگاہوں سے نقادوں کی اس اکاڈمی کا تماشا دیکھتا رہتا ہے جہاں سے فتوے صادر ہوتے ہیں، احکامات اور ہدایات نازل ہوتی ہیں، نظریوں کے آبِ مقدس میں بڑے بڑے شاعروں کو بپتسمہ دیا جاتا ہے۔ واعظوں، مفتیوں، معلموں، مبلغوں اور محتسبوں کی ایک فوج تیار ہوتی ہے جو لوگوں کا ایمان درست کرتی ہے، صراطِ مستقیم بتاتی ہے، حبل متین تھماتی ہے، بدعتوں کا خاتمہ کرتی ہے، ولیوں کو canonize کرتی ہے اور مرتدوں کو فی النارِ جہنم۔

صاف بات یہ ہے کہ ایسی فضا میں جو تنقید پروان چڑھے گی فن اور فن کار کی طرف اس کا روّیہ جذباتی ہمدردی، ذہنی کشادگی اور علمی بصیرت کا نہیں بلکہ اس بزرگانہ سرپرستی اور big brotherly attitude کا ہوگا جو Oxford don کا پوز اختیار کرنے کا لازمی نتیجہ ہے۔ یہ وہ ٹانگ پر ٹانگ چڑھا کر انٹرویو دینے، ٹائی کی گرہ درست کرنے، پائپ کی راکھ جھاڑنے، سنہری فریم کا چشمہ اتار کر کلمے کی انگلی اور انگوٹھے سے آنکھیں مسلتے ہوئے سوچنے والا سوفسطیانہ رویہ ہے جو سمجھتا ہے کہ اعلیٰ ادبی قدروں، ملکی اور قومی حُرمتوں اور بلند تہذیبی روایتوں کا جو شعور اسے ہے وہ دوسرے قصباتی جاٹوں کے نصب میں کہاں۔ ایسی تنقید پڑھ کر پتا نہیں آپ پر کیا اثر پڑتا ہے، لیکن مجھے تو ہمیشہ یہی محسوس ہوا ہے کہ ان چاق و چوبند نستعلیق نقادوں کے سامنے میں گویا ان لوگوں میں سے ہوں جو صبح اُٹھ کر کالے منجن سے دانت مانجتے ہیں، کپڑے دھونے کے گول صابن سے غسل کرتے ہیں اور حوائجِ ضروریہ کے لیے ہاتھ میں لوٹا لے کر میدانوں کی طرف نکل جاتے ہیں۔

نقاد جب ہادی و رہنما بنتا ہے تو تجزیہ و تحلیل کے بجائے ایسے عمومی بیانات پر تکیہ کرتا ہے جو پڑھنے والے کے حسّاس اخلاقی اور جذباتی پہلوؤں کو اپیل کرتے ہیں۔ مادر وطن، حب الوطنی، قومیت، انسان دوستی، امن پرستی، عوامی ہمدردی کی سنہری گھنٹیاں بجا کر دیکھیے تنقید کے مندر میں کیسی الوہی اور مقدّس فضا پیدا ہوتی ہے۔ پجاریوں کی آنکھیں عقیدت سے جھک جاتی ہیں اور نقاد انسانی حرمتوں کے دیے جلائے اپنے نظریے کے اشٹ دیوتا کی آرتی اُتارتا رہتا ہے۔ جب آپ نے کہہ دیا کہ یہ نراشا کیوں، یہ ناامیدی کس لیے، ہر رات کی ایک سحر ہے، نیا انسان پیدا ہو رہا ہے جو چاند پر اپنے قدموں کے نشان چھوڑ رہا ہے اور ستاروں پر کمندیں ڈال رہا ہے، تو پھر کس کی مجال ہے کہ آپ سے آنکھیں چار کر سکے ___ کم از کم وہ فن کار جو اپنی ذات کے خول میں گرفتار ہے، تنہائی میں اپنی بغل کو سونگھا کرتا ہے اور رنڈی بازی پر افسانہ طرازی کر کے گزراوقات کرتا ہے، اگر وہ اپنی نجات چاہتا ہے تو بھولے سے بھی اس راستے پر نہ نکلے جہاں سے نقاد کا جلوس گزرنے والا ہے کیوں کہ اب نقاد نقاد نہیں رہا بلکہ مہدیِ موعود اور مسیحِ وقت بن کر سامنے آرہا ہے۔ اس کے گرد نور کا ہالہ ہے اور ماتھے پر روشنی کا ستارہ چمک رہا ہے۔ اب اسے غوروفکر، تجزیہ و

تحلیل، منطقی استدلال اور فلسفیانہ بحث کی ضرورت نہیں۔ اب اس کا کام تلقین و ہدایت، پند و نصیحت اور وعظ و خطابت رہ گیا ہے۔ اب وہ ادب کے گھورے کا مرغ نہیں رہا بلکہ آسمان کی بلندیوں میں پرواز کرنے والا عقاب بن گیا ہے جس کا کام ادب پر طائرانہ نظر ڈالنا اور رائے زنی کرنا رہ گیا ہے۔ اپنے علم و فضل کی نخوت پر پلا ہوا، اپنی بصیرت پر اترایا ہوا، اپنی ہی شوخیِ فکر کی مستانہ اداؤں کا مارا ہوا یہ نقاد تنقید کی اُس قسم کو جنم کو دیتا ہے جسے گجراتی میں ہم لوگ "سینہاولوکن" کہتے ہیں، یعنی وہ تبصرہ یا جائزہ جس میں نقاد شیر کی طرح پیچھے مڑ کو پورے ادب پر نظر ڈالتا ہے۔ ذرا دیکھیے جب ڈاکٹر محمد حسن اردو افسانے پر ایسی ہی نظر ڈالتے ہیں تو ان کی بے اطمینانی کی کمان سے نکلا ہوا خدنگ اردو افسانے کو کیسا لہولہان کرتا ہے:

> کیا ہمارے افسانے نے ہمارے دور کے ہندوستان کی عمرانی اور تہذیبی حالت کی مرقع کشی کی ہے؟ اس نے ہمارے دل کی دھڑکنوں، ہمارے خوابوں اور ہمارے خاموش گیتوں کو اپنے میں جذب کیا؟ کیا وہ ہندوستان کی تصویر کو نمائندہ طریقے پر پیش کر سکا ہے؟ کم از کم مجھے اس کا جواب نفی میں ملتا ہے۔ زیادہ تر افسانے پڑھتے ہوئے میرا ذہن بار بار ہندوستانی فلموں کی طرف جاتا ہے جو ایک مصنوعی اور بے آب و رنگ فضا میں سانس لیتی ہیں۔ ان کے گرد ایک نمائشی خول ہے۔ اس خول کو جو نام بھی چاہے دے لیجیے۔ ان کے کرداروں میں ایسے نوجوان ہیں جن کے ہاتھوں میں بے کار ڈگریاں ہیں، جن کے دماغ دفنائے ہوئے آدرشوں اور پاک کتابی معیاروں سے بوجھل ہیں۔ ان نوجوانوں کی پرچھائیاں ہم ہر انگریزی ناول کے صفحات پر پڑتی ہوئی محسوس کرتے ہیں۔ کیا یہ نوجوان ہندوستان کی زندگی کا نمائندہ ہے؟ کیا ہم اپنی کہانیوں کو ہندوستان کی کہانی کہہ سکتے ہیں؟ لیکن یہ بھوک، یہ جنس اور سطحی جذباتیت اس وقت تک حقیقی اور پُراثر نہیں ہو سکتی جب تک اس پر یہ شبہ نہ ہو کہ اس کا رشتہ ہم اور صرف ہم سے ہے۔ یہ کہانیاں ہمارے سماج کی گہری اور حقیقی

پرچھائیوں سے لبریز نہیں کہی جا سکتیں۔ ان میں ہمیں ہندوستان کی فضا نہیں ملتی جو انھیں زمین سے قریب لاسکے۔ ہمارے ادب پر ہمارے ملک کی چھاپ نہیں ہے، اس میں وہ کھیت کھلیان، وہ سڑکیں اور وہ فن گاتا ہوا سنائی نہیں دیتا جن کا سنگیت سن کر کوئی بھی ذی ہوش ہندوستان کے علاوہ کسی اور ملک کا نام نہ لے۔ ہندوستان کی نمائندگی پریم چند کا ہوری تن تنہا کر رہا ہے۔ نئے افسانے میں ہندوستان کے بنیادی جوہروں سے کردار ڈھالنے کا تصور مجھے نہیں ملتا۔ اسی وجہ سے اگر انگریزی یا فرانسیسی کے کسی شاہکار کا اردو میں اچھا ترجمہ پیش کیا جائے اور طبع زاد قرار دے دیا جائے تو شاید بہت سے لوگ اسے ہندوستانی ادب کا جزو بنانے پر راضی ہو جائیں۔ مثلاً آج کے ہندوستان میں گزشتہ کئی ہزار برس کی طرح دیہی زندگی ایک بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ اس کے اپنے مسائل ہیں، اس کے اپنے کردار ہیں۔ اگر کوئی اس ہندوستان کے دل کی دھڑکن ہمارے افسانوں میں دیکھنا چاہے تو اُسے آپ کس افسانہ نگار کی طرف رجوع کرنے کو کہیں گے؟ ہمارا جدید افسانہ حال میں زندہ ہے۔ اس کا کوئی ماضی نہیں ہے۔ اس نے کبھی بھی اپنی جڑیں کلاسیکی ادب میں تلاش کرنے کوشش نہیں کی۔ اگر آج کوئی ہمارے افسانوی ادب کے رشتے کلاسیکی ادب سے ملانے بیٹھے تو شاید گھومتا گھامتا موپاساں، سومرسٹ مام اور زولا تک تو ضرور پہنچ جائے گا مگر اس عظیم روایت تک نہیں پہنچ سکے گا جو شکنتلا اور میگھ دوت سے لے کر اندر سبھا اور ابن الوقت تک جاری و ساری ملتی ہے۔ اردو ادب کی رنگارنگی اور تنوع کے لیے ضروری ہے کہ ہمارے ادیب اپنے گردوپیش سے اور زیادہ قریب ہوں۔ یہ کام اُسی وقت ہو سکتا ہے جب اردو بولنے والے علاقے اپنے افسانوں میں پوری طرح جاگ اٹھیں۔ اس میں پنجاب کے دیہات، وہاں کے جاٹ اور ان کی زندگی بولتی

سنائی دے سکے۔"

("ادبی تنقید": "نئے افسانے کے بارے میں چند خیالات")

یہ ایک مضمون کے جستہ جستہ اقتباسات ہیں جن سے ڈاکٹر صاحب کا مافی الضمیر واضح ہوتا ہے۔ میں ڈاکٹر صاحب کو غلط رنگ میں پیش کرنا نہیں چاہتا۔ میں جانتا ہوں کہ ڈاکٹر صاحب کا اردو ادب کی طرف رویہ احترام اور گہرے لگاؤ کا ہے اور انھوں نے جو کچھ کہا ہے ان کا منشا اردو افسانے کی بہتری اور بہبودی ہے۔ میں صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ وہ تصور جو زندہ ادبی تحقیقات پر مبنی نہ ہو، کیسے غلط ادبی منطق کا شکار ہو جاتا ہے۔ اگر اردو کے افسانہ نگاروں کا رویہ اپنے گردوپیش، اپنے ملک اور اپنی قوم کی طرف یہی رہا ہے کہ ان کے افسانے ہندوستانی فلموں کی یاد دلاتے ہیں جن کی فضا مصنوعی اور بے آب و رنگ ہے اور ان کے کردار اس قدر بدیسی ہیں کہ "ان کی پرچھائیاں ہم ہر انگریزی ناول کے صفحات پر پڑتی ہوئی محسوس کرتے ہیں" (۱)، اور اگر ہمارا افسانہ اس قدر اپنی سرزمین سے اکھڑا ہوا ہے کہ انگریزی یا فرانسیسی کے کسی شاہکار کا اردو میں ترجمہ پیش کیا جائے تو وہ بھی آسانی سے ہندوستانی ادب کا جزو بن جائے، تو اس کا مطلب صاف یہ ہے کہ اردو افسانہ نگاروں نے ابھی اپنے ماحول میں جڑیں پیدا نہیں کی ہیں، کیوں کہ تخلیق اور تہذیبی ثمرآوری اس وقت تک ممکن ہی نہیں جب تک آدمی کا اپنے گردوپیش کے ساتھ رشتہ خون کا رشتہ نہ ہو۔ آپ پھول کو پسند یا ناپسند کر سکتے ہیں لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ پودا پھول تو دے رہا ہے لیکن پھول مصنوعی اور کاغذی ہیں۔ جس شخص کا اپنے ماحول کے ساتھ گہرا لگاؤ نہیں ہوتا وہ روحانی طور پر مفلوج، تخلیقی حیثیت سے بانجھ اور فکری اور اخلاقی طور پر اس بدیسی پودے کی مانند جس نے اپنی جڑیں پیدا نہیں ہیں، اپنے وطن میں اجنبی کی طرح دن گزارتا ہے۔ خود ڈاکٹر صاحب کی نہایت ہی عالمانہ کتاب "اردو شاعری کا فکری و تہذیبی پس منظر" بتاتی ہے کہ کس طرح آہستہ آہستہ ہندوستان میں مسلمانوں کی جڑیں گہری ہوتی گئیں۔ مسلمان آٹھ سو سال تک اس ملک میں اجنبی کی طرح نہیں رہے اور نہ ہی اس ملک نے مسلمانوں کو ٹیسٹ ٹیوب کے بچوں کی طرح پالا۔ کسی بھی نسل، قوم یا انسانی گروہ کو کسی بھی دوسرے ملک میں اپنی جڑیں پیدا کرتے دیر لگتی ہے، دشواریوں کا

(۱) خدا جانے اس جملے کا کیا مطلب ہے۔

سامنا کرنا پڑتا ہے اور مختلف نفسیاتی الجھنوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ لیکن جیسے ہی بیج پھوٹتا ہے، نازک جڑیں زمین میں پھیلنے لگتی ہیں تو خسرو اور جائسی کے پھول لہلہانے لگتے ہیں اور میر اور غالب تہذیبی اُفق پر جگمگا اٹھتے ہیں۔ غالب کی قومیت، حب الوطنی اور ہندوستانیت کا ثبوت ان کا مصرع "ہندوستان سایۂ گل پائے تخت تھا" نہیں ہے بلکہ ان کی پوری شاعری اور پوری شخصیت ہے۔ غالب کے خطوط میں دلّی کی گلیوں، چوراہوں، کٹڑوں کنوؤں اور میدانوں کا ذکر جس چاؤ سے ملتا ہے وہ خود اس بات کا ثبوت ہے کہ ایک ترک کا اپنے گردوپیش سے کیا رشتہ رہا۔ یہ بات یاد رکھیے کہ اگر کسی زبان کا تخلیقی جوش سرد پڑ گیا ہے، اس کے تخلیقی سوتے خشک ہو گئے ہیں تو کسی بھی قسم کی تنقیدی تلقینات کا سلسلہ اس آبِ رفتہ کو واپس نہیں لا سکتا، کیوں کہ تہذیبی تخلیق کے جھرنوں میں اسی وقت اُبال پیدا ہوتا ہے جب ایک معاشرے کے افراد اپنے معاشرے، اپنے ماحول، اپنے گردوپیش میں ڈوبے ہوئے ہوں۔ جب یہ نہیں ہوتا تو آدمی گوشت پوست کا آدمی نہیں رہتا محض ایک پرچھائیں بن جاتا ہے، اور پرچھائیں سے ادب و تہذیب تخلیق نہیں ہوتی کیوں کہ پرچھائیں نظر آتی ہے، اپنا عکس اشیا پر ڈالتی ہے، لیکن اشیا اس کے عکس کے لمس کو محسوس نہیں کرتیں اور اسی لیے ان کی ماہیت میں کوئی تبدیلی پیدا نہیں ہوتی۔ لمس پرچھائیں کے پاس نہیں، زندہ گوشت پوست کے انسان کے پاس ہوتا ہے۔ اور انسان کے خون میں حرارت پیدا ہوتی ہے تمناؤں کے اس الاؤ سے جو اس کے دل میں روشن ہوتا ہے۔ پتھر کی چٹان میں بتان آذری کا رقص، پردۂ تصویر پر رنگارنگ بزم آرائیاں، آرائشِ حسنِ معنی، یہ سب نتیجہ ہیں فن کار کے اس خون جگر کا جس سے معجزۂ فن کی نمود ہوتی ہے۔ پرچھائیں کوئی فن تخلیق نہیں کرتی کیوں کہ اس کے پاس خونِ جگر جیسی کوئی چیز ہی نہیں۔ ادب اور آرٹ مظہر ہے احساس کی تازگی، جذبے کی توانائی اور تخیل کے وفور کا۔ جب فرد کا اپنے ماحول، معاشرے اور گردوپیش سے رشتہ کٹ جاتا ہے تو وہ ایک پژمردہ شاخ کی طرح اندر ہی اندر کھوکھلا ہوتا چلا جاتا ہے اور آہستہ آہستہ اس کا احساس، جذبہ اور تخیل مرتا چلا جاتا ہے۔ وہ ایک زندہ لاش بن جاتا ہے جسے کوئی خوشی بہلاتی ہے نہ کوئی غم تڑپاتا ہے، اور بڑے سے بڑا حادثہ اس میں کوئی بھی ردعمل پیدا کیے بغیر گزر جاتا ہے۔ یہ صورت ایک فرد، ایک کمیونٹی، ایک قوم کی موت کی علامت ہوتی ہے۔ لہٰذا جب کوئی قوم ادب اور آرٹ تخلیق کرنا بند کر دیتی

ہے تو سمجھ لیجیے کہ وہ ایک زبردست روحانی مرض کا شکار ہے، کیوں کہ اس نے احساس اور جذبے کی صلاحیت کھو دی ہے۔ جب تک کوئی بھی قوم فن کی تخلیق کرتی رہے گی تو یہ اس بات کی دلیل ہوگی کہ احساس اور تخیل کی قوت اس میں زندہ ہے، اور احساس آدمی کا ہوتا ہے پرچھائیں کا نہیں، اور آدمی آدمی بنتا ہے اپنے معاشرے، اپنی قوم اور اپنے گردوپیش میں جڑیں پھیلا کر۔ اگر اردو زبان کے فنکار کا اپنے ماحول اور معاشرے کے ساتھ یہ گہرا لگاؤ نہ ہوتا تو صاف بات یہ ہے کہ اس زبان میں جو کچھ بھی بھلا بُرا ادب دیکھنے کو ملتا ہے اس کا وجود ہی نہ ہوتا۔ اردو افسانے پر آپ کا مضمون بذاتِ خود اس بات کی دلیل ہے کہ آپ افسانے کو افسانہ سمجھ کر اس پر سوچ بچار کر رہے ہیں اور ان افسانوں کو آپ تیرتھ رام فیروزپوری اور رشید اختر ندوی کی کوششوں سے مختلف چیز سمجھتے ہیں۔ اگر اردو افسانے اتنے ہی مصنوعی ہوتے جتنا کہ آپ سمجھتے ہیں، تو پھر ان پر سنجیدہ غوروفکر کی کوئی گنجائش ہی نہیں رہتی، کیوں کہ ایسا افسانہ نگار خون کے اس کینسر کا شکار ہوتا ہے جس کا علاج کسی قسم کی تنقید سے ممکن نہیں۔

ایلیٹ نے تو یہاں تک کہا ہے کہ شاعری محض قومی ہی نہیں ہوتی بلکہ حاسدانہ طور پر قومی ہوتی ہے، گویا اپنی قومیت میں اس قدر غیور ہوتی ہے کہ وہ باہر کی کسی بھی چیز کو جو اس کے قومی مزاج سے ہم آہنگ نہ ہو سمو ہی نہیں سکتی۔ ایسی تمام چیزیں foreign bodies کی طرح اس میں حرکت کرتی رہتی ہیں اور اس کے تہذیبی مزاج کا جزو نہیں بن سکتیں۔ فن کار اپنے معاشرہ اور قومی روایت سے alienate ہو سکتا ہے، expatriate اور exile ہو سکتا ہے، وہ وطن اور قوم کا باغی، نکتہ چیں اور نقاد ہو سکتا ہے، لیکن یہ سب ہونے کے لیے بھی اُسے قومی ہونا ناگزیر ہے۔ اپنے وطن اور اپنی قوم سے اس کا رشتہ لگاؤ کا نہ سہی لاگ کا سہی، لیکن یہ رشتہ جان دار ہوتا ہے، کیوں کہ وطن سے نفرت کر کے جان دار ادب پیدا کیا جا سکتا ہے لیکن روکھی پھیکی محبت کر کے روکھا پھیکا ادب بھی نہیں پیدا کر سکتے۔ فن کار کے لیے ضروری ہے کہ "اس کی نفرت بھی عمیق اس کی محبت بھی عمیق" ہو۔ اس کے بغیر جذباتی اور تخلیقی وفور ممکن نہیں۔ کسی بھی زبان کے افسانوں پر ہر قسم کی نکتہ چینی کی آپ کو اجازت ہے لیکن ان سے ان کا domicile certificate مانگنا جن سنگھیوں کا طریقِ کار ہے۔ آپ اعلیٰ ادب کی بات کرتے ہیں، مَیں تو

سراغ رسانی کے قصّوں کے متعلق بھی ایسی بات نہیں سوچ سکتا۔ شرلاک ہومز اور فادر براؤن کے متعلق میں کیسے کہہ سکتا ہوں کہ وہ انگلستان کی مٹی کی پیداوار نہیں۔ چاہے اردو والوں نے افسانے رنڈیوں اور بھڑووں پر لکھے ہوں، لیکن یہ رنڈیاں اور بھڑوے بھی ہندوستانی ہیں۔ کیا خوشیا اور سوگندھی اس بات کا ثبوت نہیں کہ ہندوستان کا گردوپیش منٹو کی رگ رگ میں کیسے سما گیا تھا؟ کیا اب ہمارے وہ دن آ گئے ہیں کہ قلی قطب شاہ کے دیوان کی طرح عصمت اور بیدی، کرشن چندر اور منٹو کے افسانوں سے بیگن اور بھنڈیوں کے نام چن چن کر ثابت کرتے پھریں کہ ان میں بھی ہندوستانی عناصر موجود ہیں؟ اگر اردو افسانہ ہندوستانی نہیں ہے تو کچھ بھی نہیں ہے؛ اس پر فاتحہ پڑھ لینا چاہیے۔ اردو افسانے کی کھال آپ کو بتا دے گی کہ اس کے pigment کی کیا نوعیت ہے۔ اگر اردو افسانے میں foreign bodies اسی طرح حرکت کرتی رہتیں جیسا کہ ڈاکٹر صاحب کا خیال ہے، تو یہ کھال allergic rash کا شکار ہو جاتی۔ اردو کے کون سے افسانہ نگار کے متعلق آپ یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ وہ ایسے تہذیبی کوڑھ کا شکار ہے؟ اپنے ایک اور مضمون میں ڈاکٹر صاحب شیکسپیئر کے فالسٹاف اور ڈکنس کے پِک وِک کی مثالیں دے کر بتاتے ہیں کہ یہ کردار جس طرح انگریز قوم کے کیریکٹر کی نمائندگی کرتے ہیں اس طرح اردو والوں نے ہندوستان کا کوئی نمائندہ قومی کردار پیش نہیں کیا۔ ڈاکٹر صاحب کی تنقیدوں کا تمام زور معاشرتی قوتوں پر صَرف ہوتا ہے، کم از کم ان سے تو یہ توقع کی جا سکتی ہے کہ وہ ہندوستان کی معاشرتی اور تہذیبی مشکلات کا بہتر شعور رکھتے۔ ہندوستان انگلستان کی طرح نسلی، قومی، تہذیبی اور لسانی اعتبار سے homogenous ملک نہیں رہا۔ جغرافیائی اعتبار سے بھی انگلستان ہندوستان کے برخلاف زیادہ insulated ملک رہا ہے، اس لیے اسے مختلف نسلی اور تہذیبی عناصر کو ایک قوم میں ڈھالنے کے جو مواقع میّسر ہوتے رہے ہیں وہ دوسرے زیادہ کھُلے ملکوں کو نہیں رہے۔ ہندوستان مختلف مذاہب، نسلوں، علاقائی تہذیبوں اور زبانوں کا بڑا عظم رہا ہے اور اس کا سب بڑا مسئلہ ایک homogenous کلچر اور قومیت کو پیدا کرنے کا مسئلہ رہا ہے۔ وہ ابھی بھی اس صبر آزما معاشرتی عمل سے گزر رہا ہے۔ اس لیے انگلستان تو اپنا ایک قومی کردار پیش کر سکتا ہے جو اس کے تہذیبی، تمدنی اور قومی مزاج کا نمائندہ ہو، لیکن ہندوستانی معاشرے کے لیے ایسے کردار کی تشکیل جو

ہندوستانی قومیت کے جوہروں کی تجسیم ہو، دور کی چیز معلوم ہوتی ہے۔ آپ کو مختلف علاقائی تہذیبوں، فرقوں اور طبقوں کے نمائندہ کردار مل جائیں گے لیکن کوئی بھی کردار ایسا نہیں ملے گا جو پوری ہندوستانی قومیت کی نمائندگی کرتا ہو۔ پنجاب کا ایک جاٹ یا سکھ، کیرالہ کا ایک مچھیرا یا موپلا کون سے مشترک جوہروں کی بنا پر ایک دوسرے سے قربت یا یگانگت محسوس کر سکتے ہیں؟ جب خود ہندوستانی معاشرہ اپنا ایسا کوئی قومی کردار ڈھال نہیں سکا تو پھر اردو کے افسانہ نگاروں پر پھٹکار کے کیا معنی؟ چلیے اردو کے افسانہ نگار تو ایسے ہی افسانے لکھتے رہے "جن کی پرچھائیاں انگریزی کے ناولوں پر پڑتی ہیں"، آخر ہندوستان کی دوسری زبانیں بھی تو ہیں، ان زبانوں کے مصنّف تو زیادہ اللہ والے لوگ ہوں گے۔ ڈاکٹر صاحب ہندی ادب سے ہی کوئی ایسا کردار چن کر پیش کر دیں جو ہندوستانی قومیت کا نمائندہ ہو۔ میں نے گجراتی ادب میں بہت چھان بین کی، بڑے بڑے نقادوں سے بھی مل آیا، لیکن کسی نے ایسے کردار کا کھوج نہیں بتایا۔ مجھے پتا ہے کہ اس موقعے پر آپ کثرت میں وحدت کی بات کریں گے؛ لیکن آدمی کثرت کو دیکھتا ہے اور وحدت کو محسوس کرتا ہے، اس لیے وحدت کے احساس کا اظہار ہمیشہ ادب میں ہوتا رہا ہے۔ اگر یہ احساس بھی نہ ہو تو ہندوستان کا ہر علاقہ دوسرے کے لیے اجنبی اور انجان بن جائے۔ لیکن ہمیں تو دیکھنا یہ ہے کہ اس احساس سے فن کار کیا کام لے سکتا ہے۔ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے وہ مجرّد احساس کو پیش کر سکتی ہے، لیکن افسانہ نگار محض احساس کو پیش نہیں کرتا۔ وہ تو اینٹ اور گارے کی اس پوری عمارت کو پیش کرتا ہے جس میں احساس قید ہوتا ہے۔ اسی لیے افسانہ نگار کے لیے قومی سطح پر بات کرنا ذرا خطرناک بھی ہوتا ہے۔ افسانہ بنیادی طور پر social gossip کا آرٹ ہے اور گپ شپ کے لیے ضروری ہے کہ آدمی کونے کھدروں میں جھانکتا رہے، کن سوئیاں لیتا رہے، پڑوسی کی دیوار پر چڑھ کر یا بالاخانے میں چھپ کر یا کھڑکی کی دراز سے جھانک کر کسی کے گھر کا حال دیکھے اور اسے افسانے میں طشت از بام کرے۔ اسی لیے افسانے کا آرٹ بنیادی طور پر زندہ انسانوں اور ان کے تعلقات اور مسائل میں کاناپھوسی کرتی ہوئی عورتوں کی طرح دلچسپی لینے کا آرٹ ہے۔ social documentation کے بغیر افسانہ وجود میں آ ہی نہیں سکتا، اور زندہ انسان مکانوں، خاندانوں، طبقوں، فرقوں اور مذہبوں اور چھوٹی چھوٹی تہذیبی اکائیوں کی دلدل میں سر تک

دھنسے ہوتے ہیں۔ اگر آپ افسانہ نگاری کرنا چاہتے ہیں آپ کو بھی اس دلدل میں دھنسنا پڑے گا۔ یعنی آپ مرمریں ہال میں بیٹھ کر سفید پوش لوگوں کے ساتھ قومی آدرشوں کی بات کر سکتے ہیں، لیکن جب آپ افسانہ لکھنے بیٹھیں گے تو پھر ٹاٹ کا پردہ اُٹھا کر پڑوس میں زین العابدین اور سوگندھی، بچھو پھوپھی اور ساس، آپا اور مسز ڈی کوسٹا کے گھر میں تاک جھانک کرنی ہی پڑے گی۔ یہی وہ لمحہ ہوتا ہے جو عینیت پرست اور آدرشی کے لیے لمحۂ موت ہوتا ہے، کیوں کہ اس لمحے حقیقت کی پانچوں انگلیاں فنکار کے نرخرے پر ہوتی ہیں اور فنکار وہی اُگلتا ہے جو حقیقت اس سے اُگلوانا چاہتی ہے۔ فنکار بھلے شریف آدمی کی طرح باوضو ہو کر کہانی لکھنے بیٹھے، لیکن جب وہ کہانی لکھ کر اُٹھتا ہے تو نہ اس کی شرافت جوں کی توں رہتی ہے نہ وضو۔ جیمس بالڈوِن نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ہر کتاب ایک سفر ہوتی ہے جو اس وقت شروع ہوتا ہے جب فن کار قلم کورے کاغذ پر رکھتا ہے اور جب وہ سات سوواں صفحہ لکھتا ہے تو یہ سفر ختم ہوتا ہے۔ اس طویل سفر کے بعد فن کار وہ نہیں رہتا جو اس وقت تھا جب اس نے پہلے صفحے پر قلم چلایا تھا۔ دیکھا آپ نے، آپ کی اشتراکی حقیقت نگاری والی آدرش وادی منصوبہ بندی کا کیا حال ہوا ہے۔ آپ تو یہ سمجھتے رہے کہ جب فن کار سفر پر روانہ ہوتا ہے تو جو حقیقتیں وہ بیان کرنے والا ہے، جن حقیقتوں کا وہ انکشاف کرنے والا ہے، جن صحت مند نئی حقیقتوں کی طرف وہ اشارہ کرنے والا ہے، وہ تو گویا اس کے داڑھی بنانے اور منھ صاف کرنے کے سامان کی طرح ذہن کے ایک گوشے میں قرینے سے رکھی ہوئی ہیں، اور ادھر فنکار کی یہ حالت ہے کہ اسے پتا ہی نہیں کہ وہ انکشاف کے کون سے عمل سے گزرنے والا ہے۔ افسانہ نگار دراصل گھورے کا مرغ ہوتا ہے اور جس گھورے کا وہ جائزہ لیتا ہے اس میں اس کے پاؤں گھٹنوں تک دھنسے ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر صاحب اس مرغ کو چڑیا گھر کے حسین گھروندے میں لے جانا چاہتے ہیں تاکہ اس صاف ستھرے گھر کے قومی جھولوں پر پھونک پھونک کر وہ ایسی بانگ لگائے جسے سن کر چڑیا گھر کے سب جانور قومی ترانہ گانے لگ جائیں۔ امریکی فن کار کو آج جن مشکلوں کا سامنا ہے ان میں سب سے بڑی مشکل تو یہی ہے کہ اسے ذاتی طور پر پوری قوم کے لیے فیصلہ کرنا پڑتا ہے۔ اسی لیے امریکہ میں، بقول آڈن، فن کار کے لیے اس سوال کا جواب آسان نہیں ہے کہ میں کون ہوں؟ جبکہ یورپ کی جمہوریتوں میں، اور ان سے بھی زیادہ

ہندوستان میں ـــــ یعنی ان ممالک میں جہاں معاشرتی روایات کا ماضی ایک وزنی قدر رکھتا ہے اور جہاں فرد کی حرکت صنعتی معاشروں کے افراد کی طرح تیز رفتار نہیں ہوتی اور اسی لیے اپنی زمین اور تہذیبی فضا میں ان کی جڑیں زیادہ استوار ہوتی ہیں ـــــ اس سوال کے جواب میں فرد یہ کہہ سکتا ہے کہ وہ فلاں خاندان، طبقے، فرقے یا علاقے کا آدمی ہے اور بغیر علاقائی اور فرقہ وارانہ عصبیت کا شکار ہوئے، یا ذہنی طور پر provincial یا parochial بنے، وہ اپنی تہذیبی روایات سے فخریہ رشتہ جوڑ سکتا ہے۔ فن کار ہمیشہ چھوٹی چھوٹی تہذیبی اکائیوں میں زندہ رہتا ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ وہ تنگ نظر یا محدود ہوتا ہے۔ لیکن یہ مطلب ضرور ہے کہ فن کار اس قومی تہذیب کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا جو اس کے علاقے کے ایک ہی زبان بولنے والے لوگوں نے پروان چڑھائی ہے۔ اس سلسلے میں ایلیٹ کے خیالات اردو بولنے والوں کے لیے تنبیہ الغافلین کا مقام رکھتے ہیں۔ ایلیٹ اپنے مضمون شاعری کا سماجی منصب میں کہتا ہے:

> مختلف قوموں میں اپنی زبان کو ادبی طور پر استعمال کرنے کی تحریک شاعری سے شروع ہوتی ہے اور یہ بات بالکل فطری معلوم ہوتی ہے اگر ہم اس بات کو سمجھ لیں کہ شاعری کا کام بنیادی طور پر احساس اور جذبے کا اظہار ہوتا ہے اور یہ کہ احساس اور جذبہ مخصوص ہوتا ہے، لیکن اس کے برخلاف "خیال" عام ہوتا ہے۔ کسی غیر زبان میں سوچنا بہ مقابلہ اس زبان میں محسوس کرنے کے نسبتاً آسان ہے۔ اسی لیے کوئی فن بہ مقابلہ شاعری کے اتنی شدت کے ساتھ قومی خصوصیات کا حامل نہیں ہوتا۔ کسی قوم سے اس کی زبان چھینی جا سکتی ہے، اسے دبایا اور کچلا جا سکتا ہے اور مدرسوں میں کوئی دوسری زبان بالجبر مسلط کی جا سکتی ہے، لیکن تاوقتے کہ اس قوم کو نئی زبان میں محسوس کرنا نہ سکھایا جائے اس وقت تک پرانی زبان کی بیخ کنی نہیں کی جا سکتی اور یہ زبان شاعری کے ذریعے، جو احساس کا ذریعۂ اظہار ہے، دوبارہ ظاہر ہونے لگے گی۔

(ترجمہ: جمیل جالبی)

جس روز ہندوستان کا تہذیبی تنوع اور رنگارنگی ایک یک رنگ سپاٹ قومیت میں بدل جائے گی اور صنعتی نظام لوگوں کی حرکت (mobility) کو اتنا تیز کردے گا کہ امریکہ کی طرح لوگ علاقے اور مقامات بدلتے رہیں گے اور میڈیسن ایونیو کے اخبارات و رسائل کی طرح پوری قوم کی تہذیبی تربیت بھی یک رنگ طریقے پر ہوتی رہے گی اور ہزاروں میل کا فاصلہ طے کرنے کے بعد بھی آپ ایک ہی جیسے لوگوں، لباسوں اور ذہنیت سے دوچار ہوتے رہیں گے، تو پھر شاید آپ کو نمائندہ قومی کردار تو مل جائے لیکن جو دوسرے تہذیبی مسائل کھڑے ہوں گے (جن کا مقابلہ آج امریکی فن کار کو ہے) وہ اس قدر حوصلہ شکن ہیں کہ ہمیں قومی کردار کے متعلق ریڈیکل ڈیموکریٹ کے بجائے کچھ اور ہی طریقوں سے سوچنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ صنعتی نظام، جس کے گن ہمارے ترقی پسند اتنا گاتے ہیں، اس قدر شدید طور پر تہذیبی اور تمدنی levelling کرتا ہے کہ اشتراکی ملکوں میں آپ ایک فرد کو مل لیے تو گویا سب لوگوں سے مل لیے؛ اور جمہوری ملکوں میں ہر شخص اس levelling سے بچنے کے لیے اس قدر شدید انفرادیت پسندی کا شکار ہو جاتا ہے کہ آپ زندگی بھر ایک فرد سے ملتے رہیں تب بھی آپ مکمل طور سے اس سے واقف نہیں ہو سکتے۔ اردو کے وہ افسانہ نگار جو بمبئی یا دوسرے بڑے شہروں میں بس گئے ہیں، ان کے یہاں آپ کو وہی کمزوریاں نظر آئیں گی جو expatriate فنکار میں ملتی ہیں، یعنی چھوٹی تہذیبی اکائیوں سے قطع نظر۔ عصمت جب یوپی کے قصبوں اور کرشن چندر جب پیر پنجال میں پہنچتے ہیں تو ان کے قلم میں جو توانائی آتی ہے وہ کیڈل کورٹ اور ایرانی پُلاؤ میں نہیں ملتی۔ اس لیے ڈاکٹر صاحب سے میری گزارش ہے کہ وہ واقعی کھیت کھلیان اور گلی کوچوں کے اتنے شوقین ہیں تو جو کچھ اردو میں لکھا گیا ہے اس کو لوبان جلا کر پڑھ لیں؛ چند برسوں بعد یہ بھی انھیں ہاتھ نہیں آئے گا۔

بہرحال جس نکتے کی طرف میں اشارہ کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ جس قسم کا معاشرہ ہندوستان کا ہے اس میں تہذیبی دھوپ چھاؤں ناگزیر ہے، اور دھوپ چھاؤں ہندوستان کی تمام علاقائی زبانوں کے ادب میں نظر آئے گی۔ آپ جس ہندوستانیت کا ذکر کر رہے ہیں وہ محض ایک آدرش ہے، اور چاہے شاعری آدرش سے رشتہ جوڑ کر بہت کچھ نہ کھوتی ہو، لیکن افسانہ تو غارت ہی ہو جاتا ہے کیوں کہ افسانہ ہوا میں نہیں اڑ سکتا۔ اس کے قدم سیسے کی طرح بھاری ہوتے

ہیں اور وہ سنگلاخ حقیقتوں کی چٹانوں کو چاٹتا پھرتا ہے۔ ہمارے افسانہ نگاروں پر اس وجہ سے لعن طعن کرنا کہ اُنھوں نے فالسٹاف یا پِک وِک پیدا نہیں کیے، بالکل ایسا ہی ہے جیسے اپنی بیوی سے لڑنا کہ اس نے نیلی آنکھوں اور سنہری بالوں والے بچے پیدا کیوں نہیں کیے۔ دراصل ہمارے نقادوں کا معاشرتی عکاسی، عصری آگہی اور روحِ عصر کا جو تصوّر رہا ہے وہ ادبی اور فلسفیانہ کم اور صحافتی اور سیاسی زیادہ ہے، یعنی ہم یہ دیکھتے ہیں کہ معاشرہ کی وقتی اور فوری تبدیلیاں اگر ادب میں جھلکتی ہیں تو ادب میں عصری آگہی ہے ورنہ اللہ اللہ خیر سلّا۔ اس معنی میں نہ تو ڈانٹے اور شیکسپیئر میں عصری آگہی ملے گی نہ غالب اور ایلیٹ میں۔ ڈانٹے کی ''طربیۂ خداوندی'' میں عیسائیت کا وہ پھول کِھل اٹھا ہے جسے پورا دورِ وسطیٰ صدیوں تک پروان چڑھارہا تھا۔ اور ایلیٹ کی ''ویسٹ لینڈ'' میں وہ تجربہ ایک آتش فشاں کی طرح پھوٹ پڑا ہے جو نشاۃ ثانیہ سے مغرب کا معاشرہ ایک مادی، عقلی اور سیکیولر تہذیب کی شکل میں پروان چڑھا رہا تھا۔ جس طرح دورِ وسطیٰ کو آپ ''طربیۂ خداوندی'' کے بغیر نہیں سمجھ سکتے اسی طرح دورِ جدید کو آپ ایلیٹ کی ''ویسٹ لینڈ'' کے بغیر نہیں سمجھ سکتے۔ غالب کی شاعری بھی اگر مغلیہ تہذیب کا گلِ سرسبد ہے تو ان ہی معنوں میں ہے۔ غالب اس بات سے بے خبر نہیں تھے کہ دلّی کو گوروں کے لشکر نے بھی لُوٹا اور کالوں کے لشکر نے بھی ــــ وہ اس کا ذکر اپنے خطوط میں کرتے ہیں۔ لیکن جس چیز کو وہ اپنی شاعری میں بیان کرتے ہیں وہ اس لشکر کی داستان ہے جس کی چھاؤنی میں ایک گنگا جمنی تہذیب اور زبان جنم لیتی ہے۔ غالب کے سامنے سوال یہ نہیں تھا کہ ان کے عہد کی کون سی نمائندہ حقیقت کو بیان کیا جائے، بلکہ سوال یہ تھا کہ ایک پورے عہد کی پوری حقیقت، ایک چمن کی بہاروخزاں کی پوری داستان کو کس طرح گل و بلبل کی علامتوں میں گرفتار کرلیں۔ بہت سے نقادوں کو اگر غالب کی شاعری نے چکرایا ہے تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ جس قسم کی عصری آگہی کی انھیں تلاش ہوتی ہے وہ انھیں شہر آشوب میں مل جاتی ہے اور غالب نے شہر آشوبی رویّے سے اپنی شاعری کو ہمیشہ محفوظ رکھا۔

سرِدست نہ تو میں اردو افسانے کی وکالت کرنا چاہتا ہوں نہ کسی ایک نقاد کی ذاتی رایوں سے جھگڑنا۔ میں تو صرف یہ دیکھنا چاہتا ہوں کہ نقاد جب تجزیے اور تحلیل سے چشم پوشی کرتا ہے تو

کیسی فکری ترنگوں کا شکار ہو جاتا ہے۔

حب الوطنی، قومی شعور، عوامی بھلائی، انسان دوستی — یہ وہ سہارے ہیں جو نقاد کی واماند گیِ فکر تراشتی رہتی ہے۔ یہ وہ چلتی پھرتی حُرمتیں ہیں جن کے تمغے لگا کر آپ تنقید کے میدان میں خدائی فوجدار کی طرح سینہ تانے گھومتے رہیے اور دنیا بھر کے افسانہ نگار بے غسلے، اگھوریوں کی طرح چوتڑ سہلاتے، سہمی ہوئی نظروں سے آپ کو دیکھتے رہیں گے۔ فن کار میں احساس کمتری اور احساس گناہ پیدا کرنا، اسے ناکردہ گناہوں کی سزا دینا، اس کی مجبوری کو اس کی کمزوری کہنا ہمارے نقاد کا آزمودہ طریقِ کار ہے کیوں کہ اس طریقِ عمل سے وہ اپنی برتری کا سکّہ جما سکتا ہے، بڑے بھائی کی طرح کمر پر ہاتھ کر اسے ڈانٹ سکتا ہے:

> "تم وہاں اپنے تحت الشعور کے کونے کھدروں میں داخلیت کا خول اوڑھے کیا کر رہے تھے؟ زندگی کی طرف تم نے جو مریضانہ اور منفی روّیہ اختیار کیا ہے اس کی آخری منزل موت کی وادی ہے یا ناامیدی کی اندھیری گھاٹیاں۔ یہ زندگی اور اس کے جہدو عمل سے محبت نہ کر سکنے ہی کا نتیجہ ہے کہ تم موت اور کلبیت سے عشق کرنے پر مائل ہوئے ہو۔ اسی لیے چونکا دینے والے موضوعات تمھیں محبوب ہیں، جنسی حقائق اور انسانوں کی پردہ دری تمھارا محبوب مشغلہ ہے اور دبے کچلے ہوئے مردود کردار — طوائفیں، بدمعاش، پیشہ ور مجرم — تمھارے رہبر۔ بالآخر یہی لرزشیں اور سرگوشیاں تمھیں موت، تنہائی، محرومی اور مایوسی کی طرف لے جائیں گی۔ تم صرف حال میں جی رہے ہو۔ ہمارے ملک کے ماضی کے ساتھ تمھارا رشتہ کیا ہے؟ تمھاری تحریروں سے پتا ہی نہیں چلتا کہ جس زبان میں تم لکھ رہے ہو اس میں خوجی جیسا کردار اور ابن الوقت جیسے شاہکار بھی لکھے گئے ہیں۔(۱)

اگر بھولے سے آپ نے اپنے داخلیت کے خول کو ہٹا کر مَیل سے بھرے ہوئے لمبے

---

(۱) یہ جملے محمد حسن کی "ادبی تنقید" سے ماخوذ ہیں البتہ ان کی ترتیب میری ہے۔

ناخنوں کو پیلے دانت سے کترتے ہوئے کہیں یہ بات بھی کہہ دی کہ "بھائی صاحب، اگر میں بھی فسانۂ آزاد اور ابن الوقت سے استفادہ کرنے بیٹھ گیا تو آپ اپنے طالب علموں کو پی ایچ ڈی کا ہے پر کرائیں گے؟" تو بس سمجھ لیجیے کہ قیامت آ گئی۔ پورے گھر میں واویلا مچ جائے گا۔ لوگ دوڑ پڑیں گے کہ یہ بدتمیزی بڑے بھائی کے سامنے! جو اتنا سمجھ دار، سُلجھا ہوا، چاق و چوبند اور ٹینس کے کھلاڑی کی طرح صحت مند انسان ہے۔ اس کے سامنے یہ گستاخی، اور وہ بھی ایک افیمچی کی!
چناں چہ اب بڑے بھائی صاحب کے بھی بڑے بھائی تشریف لاتے ہیں۔ "آج سرمایہ دارانہ نظام اپنے انحطاط کے اس آخری درجے پر پہنچ گیا ہے کہ اگر وہ ایک طرف ایٹم بم اور جراثیمی پلٹن کے ذریعے پوری انسانیت کو تباہ و برباد کرنے کی دھمکی دے رہا ہے تو دوسری طرف بنی نوع انسان کو اشرف المخلوقات کے درجے سے گرا کر حیوانیت کا رتبہ دے رہا ہے۔ یہ دونوں چیزیں فسطائیت کی مظاہر ہیں۔ فرائڈ کے فلسفے نے جہاں ادب میں رجعت پسندی کی بے شمار راہیں کھولیں، فسطائیت کی زندگی کے لیے ایک منطقی جواز بھی پیدا کیا۔" اس موقعے پر اگر آپ نے اپنی میلی داڑھی کھجلاتے ہوئے عرض کیا کہ "ممتاز بھائی! فرائڈ کو تو فاشی جرمنی نے دیس نکالا دیا تھا۔" تو آپ کے اعتراض کا مسکت جواب حاضر ہے:

> اسے حسن اتفاق سمجھیے کہ نازی حکومت نے فرائڈ کو اس کے وطن سے جلاوطن کر دیا لیکن فرائڈ کا فلسفہ ڈی ایچ لارنس کے ہاتھوں فسطائیت کی جڑوں کو مضبوط کرتا رہا۔ تمھیں معلوم ہے کہ ڈی ایچ لارنس نے فرائڈ کے فلسفے کو صرف اپنے ناولوں میں نہیں برتا ہے بلکہ عملی طور سے اس فلسفے پر عمل کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ وہ تہذیب و تمدن سے بھاگ کر میکسیکو میں ریڈ انڈینوں کے ساتھ زندگی بسر کرنے لگا تھا۔

اب اگر سرمایہ داری، فاشزم، فرائڈ اور لارنس کے اس گھپلے سے بیزار ہو کر آپ نے اپنی آنکھوں سے چیپڑ نکالتے ہوئے جھنجھلا کر کہہ دیا کہ:

> "لارنس میکسیکو نہ جاتا تو کیا زندگی بسر کرنے کے لیے آپ کے پاس آتا؟"

توسب سے بڑے بھائی صاحب نے جو تقریر ٹریڈیونین کے جلسے کے لیے تیار کی تھی اسے آپ پر داغ دیں گے۔ "اگر ہمارا ادب اپنی تاریخی منزل کے مطابق ادراک و فہم کے ان ذرائع سے قریب نہیں ہے تو وہ باطل اور رجعت پسند ہے۔ اگر ہمارا ادب قانونِ وقت کی مادّی جستجو اور مادّی علوم کے مخالف ہے تو وہ رجعت پسند ہے۔ اگر ہمارا ادب قانون فطرت کو انسانی فہم و ادراک سے ماورا بتاتا ہے تو وہ رجعت پسند ہے۔ اگر ادیب انسان کے بارے میں اس انداز سے لکھتا ہے کہ اس کی غلامی برقرار رہے، اس کی تخلیقی قوتیں مفلوج رہیں، اس کی زندگی کی جدوجہد ناتوانی اور پشیمانی کا شکار ہو کر رہ جائے اور محبت کا زریں پسینہ عرقِ انفعال بن کر اس کے مغرور سر کو جذبۂ عقیدت میں جھکا دے تو یہ کہنا پڑے گا کہ وہ ادب ترقی پسند نہیں ہو سکتا اور یہ کام ہم صرف مزدور طبقے کی قیادت ہی میں کر سکتے ہیں کیوں کہ یہ طبقہ نہ صرف مستقبل ہی کا امین ہے بلکہ انسانی عقل و شعور کا محافظ بھی ہے۔ آج سرمایہ دارانہ نظام انسانی عقل و شعور کو ڈھا کر بہیمانہ جبلّت، جذبۂ عبودیت، شہوانی اور عصباتی جذبات کی تعلیم دے رہا ہے۔ اس کے برعکس دنیا کا صرف محنت کش طبقہ اور سوویت روس اور چین کا نیا انسان عقل و شعور، سائنس اور ترقی کی پاسبانی کر رہا ہے۔ اس لیے اے میرے گندے اور غلیظ بھائی! جتنے تم تنگ و تاریک گلی میں سمٹتے جا رہے ہو، جس حد تک تمھاری عفونت اور گندگی بے نقاب ہوتی جا رہی ہے، ہماری ترقی پسندی کا سونا بھی نکھرتا جا رہا ہے، ہمارا مستقبل تابناک ہوتا جا رہا ہے۔" (۱)

ممتاز شیریں اردو کی ایک ذہین اور طبّاع نقاد ہیں اور اردو افسانے کی تنقید میں ان کا مقام استناد کا ہے۔ انھوں نے اردو کے بیشتر افسانوں کو مغربی افسانے کے حوالے سے پڑھنے کی کوشش کی ہے جس سے ان کی تنقید کھیل کا وہ میدان نظر آتی ہے جس میں اردو کے ہر افسانہ نگار کی ایک ٹانگ کسی نہ کسی مغربی فن کار کی ٹانگ سے بندھی دکھائی دیتی ہے۔ لیکن اس دوڑ میں بہت ہی کم جوڑے ایسے ہیں جو دو چار قدم سے زیادہ چل سکے ہوں۔ انھوں نے ایک طویل مضمون اسی عنوان پر لکھا ہے، یعنی مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر۔ لیکن اس پورے مضمون میں بھی وہ کسی ایک افسانہ نگار کے کسی ایک افسانے کے متعلق بھی یہ نہ کہہ سکیں کہ افسانہ فلاں مغربی

(۱) تھوڑی بہت ترتیب و تبدیلی کے ساتھ یہ عبارت "نئے تنقیدی گوشے" از ممتاز حسین سے ماخوذ ہے۔

افسانے، ناول یا فن کار سے ماخوذ ہے یا اس کا چربہ ہے یا اس سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے۔ ان کے مضمون سے جستہ جستہ اقتباسات دیکھیے:

> بھلا موپاساں کے طرز کا افسانہ نگار ہمارے منٹو کے سوا اور کون ہو سکتا ہے۔ چیخوف کی جھلکیاں البتہ کئی ادیبوں میں ملتی ہیں مثلاً بیدی، حیات اللہ انصاری، محمد حسن عسکری۔ اس افسانہ (بیدی کا ''گرم کوٹ'') کے متعلق یہ افواہ پھیلائی گئی ہے کہ یہ گوگول کے ''اوور کوٹ'' کا چربہ ہے۔ مجھے تو اس میں گوگول والی کوئی بات نظر نہیں آئی... نہیں معلوم منٹو نے موپاساں کے اثر کو شعوری طور پر قبول کیا ہے یا نہیں۔ منٹو کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ منٹو کو بہ ذاتِ خود موپاساں یا کسی بھی مغربی ادیب کے اثر سے انکار تھا۔ بہرحال منٹو پر موپاساں کا اثر شعوری ہو یا غیر شعوری، براہ راست ہو یا بالواسطہ، منٹو موپاساں کے اس قدر قریب پہنچ گیا جہاں پر سامرسٹ ماہم کی بھی رسائی نہ ہوئی۔ کرشن چندر کا ''حسن اور حیوان'' بھی چیخوف کے The Steppe کی طرز پر لکھا گیا ہے اور کافی کامیاب کوشش ہے۔ اس سے میرا یہ مطلب نہیں کہ کرشن چندر کے افسانے مغربی افسانوں کے چربے ہوتے ہیں بلکہ یہ کہ ان میں یہ صلاحیت تھی کہ مختلف طرز کے مغربی افسانوں سے بیک وقت اثر قبول کریں اور فوری طور پر انھیں اردو میں تخلیق کریں۔ ممکن ہے احمد علی کافکا سے شعوری طور پر متاثر نہ ہوئے ہوں اور اظہار کی مطابقت ادبی مزاج کی مطابقت کا نتیجہ ہو۔ عزیز احمد کی رائے میں (''ترقی پسند ادب'') ہمارے جنس نگار ڈی ایچ لارنس سے متاثر ہوئے ہیں، بلکہ یہ کہ ان کی جنس نگاری ڈی ایچ لارنس کو ہضم نہ کر کے ایک کھٹے ڈکار کی صورت میں نمودار ہوئی ہے۔ مجھے عزیز احمد کی اس رائے سے اختلاف ہے۔ یہ نہیں کہ ہمارے ادیبوں نے ڈی ایچ لارنس کو پڑھ کر ہضم نہیں کیا بلکہ ہمارے ادیبوں کا

رویہ ڈی ایچ لارنس سے قطعی مختلف تھا... ممتاز مفتی نے مغرب کے جنسی ادب سے اثر نہیں لیا بلکہ وہ براہِ راست نفسیات کی طرف رجوع ہوے۔ عصمت پر کسی خاص مغربی ادیب کا اثر پڑا ہے کہ نہیں، یہ اندازہ لگانا مشکل ہے، لیکن جہاں تک ان کے افسانوں کا تعلق ہے کسی خاص اثر کا ان میں اظہار نہیں ہوتا۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ مغربی ادب میں جنسی حقیقت نگاری سے مجموعی طور پر متاثر ہوئی ہوں۔ ہمارے ہاں ژاں پال سارتر اور ادب میں ان کے فلسفۂ وجودیت پر تنقید میں تو خوب نظریاتی بحث چلی، لیکن تخلیقی ادب پر اس تحریک کا کوئی خاص اثر نظر نہیں آتا۔ ہمارے افسانوں میں بھی تنوع ہے اور مغربی ادب سے ضرور متاثر ہوا ہے۔ اس نے نہ صرف مغربی افسانے کو اپنے اندر جذب کر لیا ہے بلکہ اپنی اُپج اور انفرادیت کا بھی مظہر ہے۔ یہ ہماری اپنی قومی زندگی کا نمائندہ ہے۔ اس میں ہمارے اپنے مسائل پیش ہوے ہیں، خواہ وہ معاشرتی ہوں یا معاشی یا جنسی یا سیاسی۔ آج ہمارا افسانہ اتنا ترقی یافتہ ہے کہ وہ مجموعی طور پر کسی بھی مغربی ملک کے افسانوی ادب کے مقابلے میں فخر سے پیش کیا جا سکتا ہے۔

("معیار")

ممتاز شیریں کے اس طویل تجزیاتی مطالعے سے جو نتیجہ نکلتا ہے وہ یہ ہے کہ کسی ایک افسانے کے متعلق بھی آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ مغرب سے مستعار ہے۔ تہذیبی ہوائیں جغرافیائی حدود پھاند کر چلا کرتی ہیں اور آج کی دنیا میں کوئی شخص یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ وہ جو سانس لے رہا ہے اس میں دنیا کے دوسرے خطوں سے آنے والی ہواؤں کا کوئی اثر نہیں۔ لیکن ڈاکٹر محمد حسن تو بات اس طرح کرتے ہیں گویا اردو کے افسانہ نگار افسانہ لکھتے وقت ولایت سے منگائے ہوے آکسیجن سلنڈر اپنی تھوتھنیوں پر لگا لیتے ہیں تاکہ یہاں کی ہوا ان کے نتھنوں میں گھسنے ہی نہ پائے۔ اصل میں ہمارے نقادوں کی مصیبت یہ رہی ہے کہ وہ کوئی اچھوتی اور انوکھی بات کہہ کر

نمایاں ہونا چاہتے ہیں۔ جب کوئی انوکھی بات ذہن میں نہیں آتی تو انوکھی زبان استعمال کرتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہماری تنقید انتہاپسندی کی شکار ہو گئی ہے ـــ تعریف اور تنقیص۔ یا تو ہم یہ کہتے ہیں کہ ہمارا افسانہ پریم چند سے آگے بڑھا ہی نہیں، یا پھر نوخیز افسانہ نگاروں کی ایسی مبالغہ آمیز تعریف ہوتی ہے کہ صاف بھٹئی معلوم ہوتی ہے۔ اردو افسانے کے ایک سکندر کا ذکر ڈاکٹر صاحب ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> نئے افسانہ نگاروں میں شوکت صدیقی ایک فاتح کی طرح اٹھا اور چھا گیا۔ اس کی رفتار تیز تھی اور ہر قدم اس نے بلندی کے نئے مینار سر کیے... شوکت نے اردو افسانے کی دو بڑی کمزوریوں کو دور کرنے میں مدد کی۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ شوکت ہی نے ان کمزوریوں کو دور کیا۔ پہلی کمزوری کرداروں سے متعلق ہے۔ جتنے زندہ جیتے جاگتے اور نمائندہ کردار شوکت کے افسانوں میں ملتے ہیں وہ حالیہ افسانوں میں اور کہیں نہیں ملتے ... اور اگر سادگی اور نثر کی سلاست اور شستگی کی اس نئی راہ پر شوکت کا یہ سفر جاری رہا تو یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ مستقبل "نوچندی جمعرات" کے مصنف اور "انٹرویو" کے ہیرو کے ہاتھ ہے۔

مہندر ناتھ کے متعلق ارشاد ہوتا ہے:

> مہندر ناتھ کے "چاندی کے تار" اور "جہاں میں رہتا ہوں"، جو آج بھی متوسط طبقے کے نوجوانوں کے لیے حرفِ آخر بنے ہوئے ہیں، اسی طرح تنہا ہیں۔ مہندر کی کہانیوں کا وہ سوز، وہ گہرا اور داخلیت میں ڈوبا ہوا انداز اب طنز اور میلوڈراماتی میدان میں تجربہ کر رہا ہے۔

پرکاش پنڈت کے متعلق ارشاد ہوتا ہے:

> پرکاش پنڈت نے کچھ کہانیوں میں البتہ شگفتہ، سادہ اور بلیغ اشاروں کی زبان استعمال کی ہے۔ اس کا فن بڑا نرم و نازک ہے، چونکا دینے کی حد تک نازک۔ کردار نگاری اور واقعات کی گرم رفتاری کم ہے لیکن طنز کی دبی

دبی سی چوٹیں اور سادگی کی سلامت روی اس کمی کو پورا کرتی ہے۔

میرزا ادیب کے بارے میں فرماتے ہیں:

> میرزا ادیب کی کہانیوں میں شعریت اور رومان کی بجاے روزمرہ کی زندگی کا خوب صورت اور سادہ خاکہ ملتا ہے۔ اور اس سادگی میں وہ نمائندہ کرداروں اور واقعات سے پُرکاری پیدا کرتے ہیں اور میرزا ادیب کا فن بلوغت کے نئے مراحل طے کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔

میں ڈاکٹر صاحب کی ان رایوں پر کوئی تبصرہ کرنا نہیں چاہتا۔ ہم عصر فنکاروں کا جب مبصرانہ جائزہ لیا جاتا ہے اور افسانہ نگار کے متعلق ایک دو جملے لکھنا ناگزیر ہو پڑتا ہے تو نقاد کے قلم سے اکثر ایسے جملے نکل جاتے ہیں جن کی ناقدانہ قدر و قیمت وقت گزرنے کے ساتھ عموماً کم ہو جاتی ہے۔ اس لیے ڈاکٹر محمد حسن نے میرزا ادیب، مہندر ناتھ یا شوکت صدیقی کے بارے میں جو کچھ ۱۹۵۲ء میں لکھا، یا عبادت بریلوی نے فیاض محمود، ایم اسلم یا اختر انصاری کے متعلق ۱۹۴۴ء میں لکھا، اسے آئینہ بنا کر میں ان نقادوں کی صورت مسخ نہیں کرنا چاہتا۔ رائیں وقت گزرنے کے ساتھ فرسودہ ہو جاتی ہیں اور بدل بھی جاتی ہیں، اس لیے میں سردست رایوں سے اختلاف یا ان پر نکتہ چینی نہیں کر رہا۔ میں جس چیز کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ نقاد ہر افسانہ نگار کے متعلق کوئی بات کہنا چاہتا ہے، اس کی فنی خصوصیات کا ذکر کرنا چاہتا ہے۔ لیکن چونکہ فن پر اس کی تنقیدی گرفت مضبوط نہیں ہوتی اس لیے نہ صرف یہ کہ اچھے برے کی تمیز نہیں کر سکتا بلکہ فن کار کی خصوصیت کا ادراک نہ کر سکنے کی مجبوری کو اس لفاظی سے ڈھانپنے کی کوشش کرتا ہے جو نوعیت کے اعتبار سے اس لفاظ اسلوب سے مختلف نہیں جس کا استعمال ہماری شاعری کی تنقید میں قدیم طرز کے علما کرتے رہے ہیں، یعنی اگر وہ لوگ زبان کی چاشنی، بلاست اور طلاقت، تغزل اور شعریت، جذبے کا سوز اور احساس کا گداز، دل کی گرفتگی اور جگر کی برشتگی کی تراکیب کی مومیائی کے ذریعے تنقید کے تنِ مردہ کو decompose ہونے سے محفوظ کرتے رہے تو ہمارے نئے نقاد گہرا سوز، داخلیت میں ڈوبا ہوا انداز، سادگی کی سلامت روی، نمائندہ کرداروں اور واقعات کی پُرکاری، تکنیک، رومانیت اور کلاسیکیت وغیرہ قسم کے الفاظ کو نقشِ

سلیمانی کی طرح استعمال کرتے ہوئے سب کچھ کہہ کر کچھ نہ کہنے کے انداز کو پروان چڑھاتے رہے۔
عبادت بریلوی سدرشن کے متعلق لکھتے ہیں:

> مثلاً سدرشن کے موضوعات بہت متنوع ہیں اور ان کی تخیل کی پرواز بھی کسی کم درجے کی نہیں۔ وہ زندگی کی پہنائیوں میں کبھی کبھی اتنا اونچے اُڑتے ہیں کہ ان کا لفظوں سے دور پہنچ جانا ہی ہمیں اچھا معلوم ہونے لگتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ جس شخص کے موضوعات بہت متنوع ہوں، جس کے تخیل کی پرواز بھی کم درجے کی نہ ہو اور جو زندگی کی پہنائیوں میں بھی بہت اونچا اُڑتا ہو، اس شخص میں اب کون سی کمی رہ جاتی ہے جو اسے شیکسپیئر، بالزاک اور ٹالسٹائی بننے سے مانع رکھتی ہے؟ عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

> نیاز کے فن میں بھی کلاسیکیت کو زیادہ دخل ہے اور وہ اپنے افسانوں میں ایسی عشق و محبت کی باتیں کرتے ہیں جو ہمہ تن خیالی ہوتی ہیں۔ ان کے یہاں رومان ہے، اور رومان بھی سراسر ہوائی۔

یہ جملے مسلسل ہیں۔ ان میں سے میں نے ایک لفظ بھی حذف نہیں کیا۔ صاف بات ہے کہ عبادت بریلوی جس طرح یہ نہیں جانتے ہیں کہ رومان کا کیا مطلب ہے، اسی طرح وہ کلاسیکیت کے مفہوم سے بھی واقف نہیں۔

بڑا نقاد وہ ہوتا ہے جو قاری کا رشتہ فن کار سے قائم کرنے کے بعد خود ختم ہو جاتا ہے، لیکن ان نقادوں کی ہمیشہ کوشش یہ ہوتی ہے کہ قاری کی نظریں ان پر سے ہٹنے نہ پائیں۔ اسی لیے وہ ہمیشہ انوکھی اور پھڑکتی ہوئی باتیں کرتے ہیں، چاہے ان باتوں کا تعلق فن اور فنکار سے بالکل نہ ہو، چاہے یہ باتیں فن کار کو غلط رنگ میں ہی کیوں نہ پیش کرتی ہوں۔ انھیں تو کام خوبصورت جملے لکھنے سے ہے، اپنی طباعی اور بذلہ سنجی کی نمائش سے ہے۔ انھیں اس بات کی کوئی فکر نہیں کہ ان بظاہر خوبصورت جملوں اور انوکھے ترنگی خیالوں کی دھار پر فن کار کیسے ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتا ہے۔
محمد حسن لکھتے ہیں:

> مہدی افادی نے محمد حسین آزاد کو اردوے معلیٰ کا ہیرو قرار دیا تھا کہ ان

> کا اندازِ بیان نہ سر سید کی طرح معقولات کا دست نگر ہے نہ حالی اور شبلی کی طرح سیرت، تاریخ اور علم کا۔ یہی بات اردو افسانے کے ہیرو بیدی کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ بیدی ہمارے ان معدودے چند افسانہ نگاروں میں سے ہیں جن سے اگر رومان اور سیاست چھین لیے جائیں تب بھی ان کا قلم اپنی روانی نہ بھولے گا۔
>
> ("بیدی کا فن"، "سوغات")

پہلی بات تو یہ ہے کہ مہدی افادی کی بات ہی احمقانہ ہے۔ اسلوبِ بیان پر اس طرح رائے زنی نہیں کی جاتی۔ اس طرح اندازِ بیان کو موضوع سے الگ کر کے جانچنا آدمی کی کھال کو اس کے جسم سے علیحدہ کر کے یہ فیصلہ کرنے کے برابر ہے کہ کیا کھال واقعی اب بھی خوبصورت ہے۔ اندازِ بیان سیرت، تاریخ اور علم کلام کا دست نگر نہیں ہوتا بلکہ وہ موضوع کے بیج سے ایک تناور درخت کی طرح پھوٹتا ہے۔ جیسا بیج ہو گا ویسا ہی پتوں کا رنگ اور شاخوں کا پھیلاؤ ہو گا۔ دوسری بات یہ کہ اردو افسانے کے ہیرو بیدی کے یہاں سیاست اور رومان جیسی کوئی چیز ہے ہی نہیں۔ آپ اس کے ایک افسانے کا نام بھی نہیں دے سکتے جس میں سیاست یا رومان ہو۔ جو چیز اس کے پاس ہے ہی نہیں اُس کے چھن جانے کی بات بے معنی ہے۔ ڈاکٹر صاحب لکھتے ہیں:

> بیدی کے یہاں زیادہ تر کشمکش جذباتی اور تصوراتی ہے اور اس وجہ سے ان کی کردار نگاری میں تجرید اور تعمیم کا عنصر نمایاں ہے۔
>
> ("سوغات")

کیا اگر کشمکش جذباتی اور تصوراتی ہو تو کردار نگاری میں تجرید اور تعمیم کا پیدا ہونا لازمی ہے؟ اور اگر ہے تو کیوں؟ اگر بیدی کے کردار جو نہایت ہی جاندار، گوشت پوست کے چلتے پھرتے ٹھوس کردار ہیں، اگر ان میں بھی ڈاکٹر صاحب کو تجرید اور تعمیم کا عنصر ملتا ہے تو میرا خیال ہے ان کا تنقیدی نقطۂ نظر کا نمبر تشویشناک حد تک بڑھا ہوا ہے۔ ڈاکٹر صاحب لکھتے ہیں:

> کردار نگاری کے اعتبار سے بیدی کا کینواس زیادہ وسیع نہیں البتہ ان کی گہرائی اتھاہ ہے۔ اس پر رنگوں کی دو تہیں ہیں جو پورے کینواس کو آفتابی

بنائے دیتی ہیں۔

میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ بیدی کے افسانوں میں کرداروں کا جو تنوع اور رنگا رنگی ملتی ہے وہ کسی اور کے ہاں نظر نہیں آتی۔ لیکن ڈاکٹر صاحب نے اپنی بات ذہن نشین کرانے کے لیے مصوّری سے استعارہ اخذ کیا ہے۔ مجھے پتا نہیں کہ رنگوں کی دو تہوں سے کنواس آفتابی کیسے بنتا ہے۔ ڈاکٹر صاحب فرماتے ہیں:

> ابھی تک اردو افسانے کو اتنا محتاط آرٹسٹ نہیں ملا تھا۔ لفظ کو رنگ اور نغمہ سمجھنے والے تو بہت تھے اور اب بھی ہیں۔ لیکن لفظ کو لفظ سمجھنے والے معدودے چند ہی فن کار ہوئے ہیں۔
>
> ("سوغات")

میرا ناقص خیال یہ ہے کہ لفظ کو لفظ تو محض صحافی اور سائنس داں سمجھتا ہے۔ یہ تو فنکار ہی ہے جو اسے رنگ و نغمہ سمجھ کر استعمال کرتا ہے۔ ٹینی سن کے متعلق کہا جاتا ہے کہ سوائے قینچی کے لفظ کے اسے انگریزی زبان کے ہر لفظ کے آہنگ کا علم تھا۔ بیدی کی زبان حددرجہ evocative اور مصورانہ ہے۔ وہ کرشن چندر کی طرح بھلے لفظوں کی موسیقی نہ سن سکتا ہو لیکن لفظوں کے رنگوں کو جس طرح اس نے دیکھا ہے اس میں سوائے قرۃ العین حیدر کے اس کا کوئی ہم سر نہیں۔

میرا خیال ہے کہ مضمون اب اس موڑ پر آ گیا ہے جہاں سے فکر کے کرتب آہستہ آہستہ زبان کے کرتبوں میں مدغم ہونا شروع کرتے ہیں۔ اس موقعے پر آپ اجازت دیں تو میں اپنے اس نقطۂ نظر کی تھوڑی سی وضاحت کردوں جس کے تحت مضمون لکھا گیا ہے۔ آپ کو اندازہ ہوا ہو گا کہ اس مضمون میں نہ تو میں نے نظریاتی اختلافات کے بہانے ڈنڈے بیلے ہیں نہ ہی نقادوں سے اس وجہ سے اُلجھا ہوں کہ ان کے ادبی تصورات میرے تصورات سے مختلف ہیں۔ نہ تو میں نے ان کی غلط بیانیوں کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی ہے نہ ہی ان کے دعووں اور مزعومات کے ابطال کی، کیوں کہ میں چاہے اتنا چھچھورا آدمی سہی لیکن اتنا کم ظرف نہیں کہ محض اس وجہ سے دن رات بُھنتا رہوں کہ اردو نقادوں کے خیالات میرے نظریات سے ہم آہنگ کیوں نہیں، یا وہ ایسی باتیں کیوں کہتے ہیں جن سے میں اتفاق پیدا نہیں کر سکتا۔ اگر ایک نقاد اس طرح دوسرے نقاد کی رایوں،

بیانوں اور پسندوں اور ناپسندوں سے اختلاف ہی کرنے بیٹھے تو آپ دیکھیں گے ہر نقاد کی زندگی دوسرے نقاد سے جھگڑنے الجھنے ہی میں صرف ہو جائے۔ اور طبعاً مجھے ایسی لڑائیوں میں کوئی زیادہ دلچسپی نہیں۔ اگر کوئی صاحب فلابیر اور لارنس کو گالی دیتے ہیں تو دیں۔ اپنا کام انہیں پڑھنا ہے سو پڑھتے رہتے ہیں۔ لیکن گالی دینے والا انہیں غلط گالی دیتا ہے، یا ان پر ان گناہوں کا الزام لگاتا ہے جن کا ارتکاب اُنھوں نے نہیں کیا تو ہم بھی ایک لمحہ ٹھٹھک کر اس کی طرف دیکھ لیتے ہیں کہ آخر بات کیا ہے؟ مطلب فلابیر یا لارنس کی وکالت کرنا نہیں ہوتا اور نہ ہی نقاد کی غلط بیانی کی تردید کرنا، بلکہ ہمارا مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ اس ذہنیت کے مطالعے سے لطف حاصل کیا جائے جو غلط بیانیاں کرتی ہے۔ غرض یہ کہ اس مضمون میں میں نے ایک خاص مارکے والی تنقید کی دھجیاں بکھیرنے کی کوشش کی ہے جو میری نظر میں اردو تنقید کی سب سے زیادہ phoney ذہنیت ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ تنقید میں، اور ان معنوں میں دیکھا جائے تو ادب کی ہر صنف میں، جو چیز بنیادی حیثیت رکھتی ہے وہ نقاد اور فن کار کے کردار کی پختگی اور بلوغت ہے۔ نقاد کے کردار کی یہی بلوغت اس کی تنقید کو ایک تربیت یافتہ، مہذب اور پختہ ذہن کا خوشگوار کارنامہ بناتی ہے، اور اس کی عدم موجودگی میں وہ وہی کچھ بنتی ہے جس سے رات دن ہمیں نوازا جا رہا ہے۔ کردار کی اس پختگی ہی سے وہ ذہنی کلچر پیدا ہوتا ہے جو آدمی کو مسائل پر سلیقے سے سوچ بچار کرنے کا ڈھنگ سکھاتا ہے، اس کی جذباتی ہمدردیوں کو وسیع کرتا ہے، اس کے ذہن کو رواداری اور کشادگی بخشتا ہے اور اس میں ایک متین، خوشگوار اور دلچسپ رفیق کی صفات پیدا کرتا ہے۔ جب نقاد کے پاس ذہنی کلچر کی گراں بہا پونجی نہیں ہوتی تو وہ اس کمی کو چمک دار لیکن کھوٹے سکوں سے پورا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کبھی اپنے علم و فضل کا رعب جماتا ہے، کبھی ذہانت اور طباعی کا مظاہرہ کرتا ہے، کبھی اپنے ذوقِ سلیم کی نمائش کرتا ہے تو کبھی اپنی نستعلیق شخصیت کی پسند کو ہر چیز کا معیار بناتا ہے، کبھی خطابت کے ذریعے لوگوں کے جذبات کو متاثر کرنا چاہتا ہے اور کبھی خود جذباتیت کا شکار ہو کر تاثیر پیدا کرتا ہے۔ کبھی اپنی بات کی تائید اپنے ہم خیالوں اور ہم سفروں کی جذباتی ہمدردیوں کو انگیز کر کے حاصل کرتا ہے، کبھی زبان دانی کا سہارا لیتا ہے اور کبھی اسلوب کی چمک دمک کا۔ یہ سب علامتیں ہیں کردار کی ناپختگی کی، عنفوان شباب کے اس ذہنی زاویے کی

جو نچلا ہونٹ چبا کر بات کرتا ہے، جو تڑوں پر ہاتھ رکھ کر ہر لفظ نہایت فلسفیانہ انداز میں ادا کرتا ہے، بال سلجھاتے ہوئے آپ سے الجھتا ہے، اختلاف رائے کو اثباتِ خودی کی دلیل سمجھتا ہے، جو کچھ اس نے پڑھا ہے اسے اُگلنے کے بہانے ڈھونڈتا ہے اور جو کچھ اس نے نہیں پڑھا اس کی قدر و قیمت کو کم کرنے کے لیے بذلہ سنجیوں اور پھبتیوں سے کام لیتا ہے۔ وہ دنیا کے ہر مسئلے کو اپنی ذات اور اپنے مذہبی تعصبات کے دائرے میں کھینچ لاتا ہے کیوں کہ خود بینی و خود نمائی اس کا حصن حصین ہے اور صائب الرائی اور self-righteousness دین و ایمان۔ وہ پیچیدہ مسائل پر محض کلی شیز (cliches) کی مدد سے سوچتا ہے اور اپنی رومانی آرزومندی ہی کو ان مسائل کا حل سمجھتا ہے۔ وہ ذہانت اور طبّاعی کو فکر و حکمت کا نعم البدل سمجھتا ہے اور اپنی منفرد، اچھوتی، لامرکز ذہنی ترنگوں کو سوچے سمجھے فلسفیانہ تصورات پر ترجیح دیتا ہے۔ اور یہی رویہ ہے جس نے اردو تنقید کے اسلوب کو ناخوشگوار بنا دیا ہے۔ ویسے آپ دیکھیں تو دنیا میں کون سا ایسا نقاد ہے جس سے اختلاف رائے نہ کیا گیا ہو۔ جانسن سے لے کر ایلیٹ تک اور حالی سے لے کر عسکری تک ہر نقاد کے تصورات، رایوں اور نقطہ ہائے نظر پر سیکڑوں اختلافی باتیں کہی گئی ہیں۔ اس کے باوجود ان لوگوں کی تنقید کی اہمیت کم ہونے نہیں پاتی۔ ان نقادوں کی آخر وہ کون سی خصوصیت ہے جو اس مخالفانہ تنقید کی یلغار میں بھی انھیں ایک چٹان کی طرح مستحکم اور پائیدار رکھے ہوئے ہے؟ صرف ایک ہی چیز ـــــ کردار کی پختگی، ذہنی رویے کی بلوغت۔ حالی کا "مقدمہ"، غالب، سعدی اور سر سید پر ان کی تحریریں دیکھ جائیے۔ آپ کو ان کی سیکڑوں باتوں سے اختلاف ہوگا، لیکن ان کا ایک جملہ بھی آپ کو ایسا نہیں ملے گا جو اٹکل، ترنگی اور لامرکز ہو، جس کے پاؤں میں خوبصورت لفظوں کی جھانجھر بجتی ہو، جس کے ماتھے پر چمکدار تراکیب کی افشاں ہو، جس کے رخساروں پر شاعرانہ مشاطگی کی چمک ہو۔ یہ حالی کی منکسر المزاجی ہی کا نتیجہ ہے کہ ان کے اسلوب میں علم و فضل کی عباؤں اور قباؤں اور دستارِ فضیلت کے لہراتے ہوئے طرّوں کی وہ نمائشی سرسراہٹ نہیں ملتی جو برابر اس بات کا اعلان کرتی رہتی ہے کہ نقاد دنیا بھر کے جغادری مصنفوں کی قدم بوسی کر کے ابھی تازہ تازہ وطنِ مالوف کو واپس لوٹا ہے۔ غرض یہ کہ حالی کی تحریروں میں آپ کو ایک جملہ بھی ایسا نہیں ملے گا جس کے وجود کا جواز محض اس کا حسنِ صورت ہو۔ اور یہ دلیل ہے کردار کی اس

پختگی کی جس کے بغیر آدمی ادب اور تنقید تو کیا زندگی بھی سلیقے سے نہیں گزار سکتا۔ اسی لیے وائٹ ہیڈ (Whitehead) نے کہا ہے کہ Style is the ultimate morality of the mind.

کرتب وہی دکھاتا ہے جس کے پاس اسٹائل نہیں ہوتی۔ شخصیت کی کڑی کمان سے چھوٹے ہوئے تیر میں رفتار کا وہ وقار ہوتا ہے کہ آدمی کو اس بات کی ضرورت نہیں رہتی کہ بانکے ترچھے انداز میں ہمک ہمک کر چل کر لوگوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کرے۔ اسلوب کی لجلجاہٹ فکر کے بودے پن کی دلیل ہے۔ زبان کی کترنیں، اصطلاحوں کے پوسٹر، مضامین کے طوطا مینا اور تراکیب کے غبارے بتاتے ہیں کہ سجاوٹ خوب ہے لیکن دکان میں مال نہیں۔ اسٹائل شخصیت سے پیدا ہوتی ہے، وہ آدمی کے ذہنی کلچر، اس کی شائستگی، اس کے دانش ورانہ نظم و ضبط اور اس کے متفکرانہ طریقِ کار کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ اسی لیے تو وائٹ ہیڈ اسٹائل کو زیبائش تو کجا انسانی ذہن کی آخری اخلاقیات سمجھتا ہے۔ وائٹ ہیڈ نے بتایا ہے کہ اسٹائل ایک جمالیاتی حِس کا کام کرتی ہے جو آدمی کو بتاتی ہے کہ کیسے سیدھے سادے براہِ راست بیان کے ذریعے، فروعات اور فضولیات سے دامن بچا کر نظر کو اس چیز پر مرکوز رکھے جسے وہ بیان کرنے والا ہے۔ وائٹ ہیڈ کا یہ بھی کہنا ہے کہ جب مصنّف کو کسی موضوع سے ایک موضوع کی حیثیت سے عشق پیدا ہو جاتا ہے تو اس موضوع کے مطالعے میں اس کا یہ عشق ایک اسٹائل بن کر جھلکتا ہے۔ وہ آگے چل کر کہتا ہے کہ اسٹائل اپنے بہترین معنوں میں ایک تعلیم یافتہ ذہن کا ملکہ ہوتی ہے اور آدمی کی پوری شخصیت پر حاوی ہوتی ہے۔ اسٹائل انسان کو کفایت شعاری اور مواد کو خوش اسلوبی سے استعمال کرنے کے طریقے بتاتی ہے۔ لیکن تنبیہاً وائٹ ہیڈ یہ بھی کہتا ہے کہ آپ اسٹائل کی فکر نہ کیجیے۔ آپ جو چیز حاصل کرنا چاہتے ہیں، جو مسئلہ سلجھانا چاہتے ہیں، اس پر توجہ مرکوز کیجیے۔ آپ اپنے دائرۂ عمل پر حاوی ہو جائیے، اسٹائل خود بخود سنورتی جائے گی۔ اور آخر میں وائٹ ہیڈ کہتا ہے Style is exclusive privilege of the expert. ایک نومشق مصور اور نومشق شاعر کی اسٹائل کی بات کون کرتا ہے؟

تنقید میں آپ اسٹائل کا نمونہ دیکھنا چاہتے ہیں تو ایلیٹ کی اسٹائل کو دیکھیے۔ رچرڈز، باورا،

مکلیش، امپسن اور آڈن بھی صاحبِ اسلوب نقاد ہیں اور ان کے اسالیب بھی حسن و رعنائی میں ایلیٹ سے کم نہیں، لیکن ایلیٹ کا ذکر میں نے اس لیے کیا کہ بحیثیت شاعر و نقاد کے وہ بیسویں صدی کی سب سے قد آور شخصیت ہے۔ ایلیٹ کی نظم میں جو ایک فلسفیانہ نظم و ضبط ملتا ہے اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اس کے پیچھے فلسفیانہ نثر کی ایک شاندار روایت ہے۔ ایلیٹ روایتی نہیں لیکن روایت کے لیے اس کے دل میں جو احترام ہے اس نے اس کی نثر کو انگریزی نثر کی عظیم روایت سے منقطع ہونے نہیں دیا۔ روایت کا وزن، اس کی فکر اور اس کے اسلوب دونوں کو ایک سنجیدہ اور خوشگوار توازن بخشتا ہے۔ اور اسی لیے نہ تو بڑے فن کاروں پر لکھتے وقت اس کے ہاتھ لرزتے ہیں نہ ہی چھوٹے لوگوں پر قلم اٹھاتے وقت اس کی مٹھیاں بھنچ جاتی ہیں۔ ایلیٹ نہایت ہی pontifical انداز میں بات کرتا ہے۔ ایسے عمومی بیانات دیتا ہے جنھیں مثالوں سے ثابت کرنے کی اسے ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ یہ طریقِ کار ایلیٹ سے کم حیثیت کے نقادوں کو غارت کرنے کے لیے کافی ہے۔ لیکن چوں کہ ایلیٹ کے پاس ایک سوچتا ہوا ذہن ہے، اور اس ذہن کے پاس زبردست تخلیقی قوت اور غیر معمولی علمی پس منظر ہے، اس لیے اس کا ہر بیان بیانِ واقعہ بن جاتا ہے جس کی تشریح و تفسیر و تمثیل کی اُسے ضرورت نہیں رہتی۔ لیکن ایلیٹ کے اس ادعائی اور pontifical طرزِ ادا کو جو چیز معتدل بناتی ہے وہ لب و لہجہ کی مانوسیت اور متکلمانہ طرزِ ادا ہے۔ متکلمانہ مانوس لب و لہجہ اور ادعائی لب و لہجہ دراصل دو شخصیتوں کے فرق کو ظاہر کرتا ہے، لیکن ان دو شخصیتوں کا اختلاف ایلیٹ کی تنقید میں ایک خوبصورت امتزاج کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ جب نقاد تنقید اس طرح لکھتا ہے گویا وہ دریافت کی مہم پر جا رہا ہو تو طرزِ تحریر میں وہ بڑبولا پن پیدا نہیں ہوتا جو اُس شخص کی تحریروں میں نظر آتا ہے جس کی جیب میں مستعار نظریات اور تصورات کی چند چمکتی ہوئی سیپیاں پہلے سے موجود ہوتی ہیں۔ ایسے شخص کا مشغلہ صرف یہ رہ جاتا ہے کہ دوسروں کو اپنی سیپیاں دکھاتا رہے، سیپیوں کے گن گاتا رہے اور لوگوں کی توجہ ان کی طرف مائل کرتا رہے۔ اسلوب میں نمائشی، ندائی، تبلیغی اور ادعائی رنگ اسی طریقِ کار کا نتیجہ ہے۔ بڑے نقاد کے پاس دراصل ایسی کوئی سیپی نہیں ہوتی۔ وہ تو فکر و نظر کے بادبان کھولے تنقید کے سفر پر نکلتا ہی اس لیے ہے کہ اس کے پاس کوئی سیپ نہیں ہوتی اور اسے سیپ کی تلاش ہے۔

لہٰذا وہ ٹانگ اونچی کر کے بات کر ہی نہیں سکتا۔ بڑبولاپن اسے زیب نہیں دیتا، کیوں کہ اسے پتا نہیں کہ جو چیز وہ ثابت کرنے چلا ہے اسے وہ ثابت کر سکے گا یا نہیں؛ جس حقیقت کی تلاش میں وہ نکلا ہے وہ اسے ملے گی یا نہیں۔ اسی لیے اس میں ایک قسم کی جھجک ہوتی ہے، دانشورانہ انکسار کے ساتھ ملاجلا ایک قسم کا ذہنی شرمیلاپن، جو اس بات کا غماز ہوتا ہے کہ یہ آدمی صداقت و حقیقت کا مبلغ نہیں بلکہ متلاشی ہے۔ یہ لب و لہجہ اُس موسیٰ کا ہوگا جو سینا کی طرف جارہا ہے، اُس موسیٰ کا نہیں جو طور سے دس احکام لیے نیچے اتر رہا ہے۔ ایلیٹ تلاش و جستجو کے عمل میں قاری کو ساتھ لے کر چلتا ہے۔ اور اسی لیے اس پر جیسے جیسے حقیقت کا انکشاف ہوتا جاتا ہے وہ نہایت خوداعتمادی سے، نہایت ادعائی طریقہ پر اپنے تجربات کا نچوڑ اور اپنی فکر کے نتائج پیش کرتا ہے اور قاری اس کے point blank statements کو اس لیے قبول کرتا جاتا ہے کہ ایلیٹ نے اپنے مانوس متکلمانہ طرزِ گفتگو سے اسے پہلے ہی اپنا ہم سفر بنا لیا تھا۔ لب و لہجہ کی یہی دھوپ چھاؤں ایلیٹ کی تنقید کو ایک دلچسپ مہماتی سفر بناتی ہے، جس میں نقاد فکر و خیال کی وادیوں کو مستانہ وار طے کرتا چلا جاتا ہے۔

ایلیٹ کے تنقیدی اسلوب کی نمایاں خصوصیت اس کی شائستگی ہے۔ آپ محسوس کرتے ہیں کہ آپ ایک نہایت ہی مہذب آدمی سے سرگرم گفتگو ہیں۔ وہ سنجیدہ اور متین ہے لیکن حسِ ظرافت سے عاری نہیں۔ اس میں بت شکنوں کی سرکشی اور اکڑ نہیں حالاں کہ debunking کے فن میں اسے وہ مہارت حاصل ہے کہ بڑے بڑے غزنوی بغلیں جھانکنے لگتے ہیں۔ ایلیٹ شرارتاً علمی انکسار کا نقاب اوڑھ لیتا ہے، یعنی وہ ظاہر کرتا ہے کہ فلاں علم و فلسفہ کے متعلق وہ کچھ بھی نہیں جانتا، حالاں کہ ہم جانتے ہیں کہ وہ سب کچھ جانتا ہے، لیکن یہ حرکت وہ صرف منہ چڑھانے کے لیے کرتا ہے؛ ورنہ یہ حقیقت ہے کہ وہ انکسار جو دنیا بھر کے بڑے ذہنوں کی رفاقت میں رہنے سے آدمی میں پیدا ہوتا ہے ایلیٹ کی شخصیت اس کا بہترین مظہر ہے، اس لیے اس میں چڑچڑاپن، کبیدگی اور باؤلاپن نہیں ملتا جو اُن لوگوں کا خاصہ ہے جو کلاسیکیت سے کم اور عصری ادب سے زیادہ رسم و راہ رکھتے ہیں۔ کلاسیکیت کا مطالعہ ذہن کو ایک خوشگوار سنجیدگی عطا کرتا ہے، جبکہ محض عصری ادب سے لگاؤ جذباتی اور ذہنی خلفشار اور فکر و نظر کے انتشار کا موجب بنتا ہے۔ عصری ادب

کے شیشے سے آپ کے ہونٹ چپکے ہوتے ہیں اور آپ اپنی ذات اور ادب میں وہ فاصلہ پیدا نہیں کر پاتے جو ادب کی عافیت اور آپ کی صحت دونوں کے لیے ضروری ہے۔ وہ لوگ جو یہ سمجھتے ہیں کہ ادب کو اپنے نِت نئے تجربات سے مالامال کرنے کا بار ان کے کندھوں پر آگیا ہے، اتنے ہی قابلِ رحم ہیں جتنے وہ لوگ جو ان تجربات کو زمان و مکاں کے تناظر (perspective) میں دیکھنے کی اہلیت نہیں رکھتے اور دس سالہ ادب کے سرسری جائزوں کو پڑھ کر پیٹ میں پھوڑے پیدا کر لیتے ہیں۔ آپ ایلیٹ کو دیکھیے، وہ جس سنجیدگی اور محویت کے ساتھ ڈانٹے اور شیکسپیئر پر قلم اٹھاتا ہے، اسی سنجیدگی اور رغبت کے ساتھ وہ مارک ٹوین اور رڈیارڈ کپلنگ پر لکھتا ہے۔ وہ بڑے اور چھوٹے شاعر میں فرق کرتا ہے، لیکن چھوٹے شاعر کو کم توجہ کا مستحق نہیں سمجھتا۔ مختصر یہ کہ ایلیٹ جیسی تنقید اسی وقت وجود میں آتی ہے جب نقاد فن کار کے ساتھ گہری جذباتی وابستگی پیدا کرے اور فن کے مسائل کو انسانی زندگی اور تہذیب کے اہم ترین مسائل سمجھے۔ فن اور فنکار سے جب یہ رشتہ پیدا ہو جائے تو پھر نقاد غالب کی جوا کھیلنے سے لے کر "کندھا بھی کہاروں کو بدلنے نہیں دیتے" قسم کی تمام حرکتوں کو سہار جاتا ہے۔ اور یہ رشتہ پیدا نہ ہو تو پھر مزاج میں وہی چڑچڑاپن پیدا ہوتا ہے جس کے زیرِ اثر نقاد میز پر گھونسا مار کر چلّاتا ہے:

> غالب نے غدر پر شعر کیوں نہیں کہے؟ فالسٹاف اور پِک وِک جیسے نمائندہ کردار ہمارے ادب نے کیوں پیدا نہیں کیے؟ ہمارے کھیت کھلیان اور گلی کوچے ہمارے ادب میں کیوں نہیں جھلکتے؟ عصری آگہی والا ادب کیوں نہیں لکھا جاتا؟ ___ اور ہاں، ماں پر افسانہ کب لکھا جائے گا؟

ایلیٹ پر اتنی تفصیل سے لکھنے کا میرا مقصد ہرگز یہ نہیں ہے کہ اردو تنقید کے اسلوب کو میں ایلیٹ کے معیار سے جانچوں۔ جس بات کی طرف میں اشارہ کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ تنقید میں اندازِ بیان اردوے معلیٰ کے ہیرو کی طرح پیدا نہیں ہوتا جس کے پاس سے آپ تنقید لے لیں تب بھی اس کے پاس گویا بہت کچھ بچ جائے گا۔ یہ معجزہ ادب کی دنیا میں ممکن ہی نہیں کہ آپ زور تنقید کو باغ و بہار اندازِ بیان سے نبھا جائیں۔ نقاد کا پہلا اور آخری سروکار نقد سے ہے۔ آپ فن اور فنکار کے مسائل کے ساتھ دل چسپی لیجیے، اسٹائل خود بخود پیدا ہو جائے گا۔ اپنے موضوع سے

عشق پیدا کیجیے (جیسا مثلاً جعفری نے میر، کبیر اور غالب کے ساتھ پیدا کیا)، گفتارِ میں حسنِ یار کی رعنائیاں جھلک اٹھیں گی۔ لیکن آپ تو اس قیاس کے ساتھ چلتے ہیں کہ تنقید ایک خشک موضوع ہے؛ اس میں دل چسپی اور لطافت پیدا کرنے کے لیے اگر زبان کو بھی رنگینیوں سے بھر دیا جائے تو کیا مضائقہ ہے۔ اگر پھڑکتے ہوئے شاعرانہ جملے لکھے جائیں تو وہ لوگ بھی جو محض افسانہ و انشا کے رسیا ہیں، تنقید بھی دل چسپی سے پڑھ لیا کریں گے۔ یہ خیال ہی سرے سے غلط ہے کہ تنقید کا فن بے نمک آٹا ہے جس میں الگ سے زبان کی چاشنی ملا کر اسے شیرمال بنایا جا سکتا ہے۔ جانسن، آرنلڈ، ایلیٹ اور حالی کی نثر کو دیکھیے، ایک جملہ بھی اس میں ایسا نہیں جس میں زبان کا لطف جس مقصد کے لیے زبان کو استعمال کیا گیا ہے اس سے علیحدہ کسی اور قدر پر مبنی ہو۔ دراصل حالی کے "مقدمے" کے بعد اردو میں تنقید کے اسلوب کا مسئلہ پیدا ہی ہونا نہیں چاہیے تھا، کیوں کہ حالی کی نثر ہر قسم کے تنقیدی خیالات پیش کرنے کے امکانات رکھتی ہے اور اردو تنقید کے اچھے اسالیب اسی نثر کی ترقی یافتہ شکل ہیں۔ حالی کے یہاں زبان کا استعمال خالص دانشورانہ سطح پر ہوتا ہے۔ آرائش اور زیبائش میں حالی کو کتنی دلچسپی تھی اس کا اندازہ تو ان کی تصویر پر نظر ڈالنے ہی سے ہو جائے گا۔ زبان کے کرتب اسی وقت پیدا ہوتے ہیں جب خیال کا جسم دُبلا ہوتا ہے اور نقاد اس میں ہوا بھر کر اس کے حجم کو بڑھاتا ہے۔ لفاظی کا مطلب ہی پھولی ہوئی زبان ہے۔ اس لفاظی کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہماری بیشتر تنقید ایک ایسا اکھاڑا بن گئی ہے جس میں مرکھنے خیالات سینہ پھُلائے اِدھر سے اُدھر اینڈتے پھرتے ہیں۔ نفسیاتی طور پر بھی نقاد، قاری اور فنکار کے بیچ محض رابطہ رہنا پسند نہیں کرتا۔ وہ چاہتا ہے کہ لوگ اس کی شخصیت کی دل آویزی اور رعنائی کے بھی گرویدہ بنیں۔ چناں چہ وہ اسلوب کی حسین و جمیل قبائیں پہنتا ہے، سر پر دستارِ فضیلت رکھتا ہے، آنکھوں میں ذہانت و فطانت کی چمک پیدا کرتا ہے اور خود نمائی اور خود بینی اور خودرائی سے سرگرمِ گفتگو ہوتا ہے۔ صاف بات ہے کہ ایسی شخصیت جس اسلوب کو رواج دے گی اس کا طرز ادعائی، لب و لہجہ خطیبانہ اور تیور آخوندجیوں کے سے ہوں گے۔ اور آج کا قاری، جو فکری بے یقینی، قدروں کے انتشار اور اعتقادات کی شکست کے دور کی پیداوار ہے، اس شخص سے فوراً کبیدہ خاطر ہو جاتا ہے جو کٹھ ملّا اور سیاسی لیڈروں کی طرح پیغمبرانہ وثوق سے بات کرتا ہے، دنیا کی

تمام الجھنوں کا حل اور تمام بیماریوں کا علاج نعروں کی پڑیوں میں تقسیم کرتا ہے اور ادب اور آرٹ، حیات و کائنات کی حقیقتوں اور صداقتوں کا ذکر اس طرح کرتا ہے گویا ان کے تمام اسرار اس پر ہر لمحہ منکشف ہوتے رہتے ہیں۔ اسی لیے آج کا قاری چاہتا ہے کہ نقاد اس کو استادوں کی طرح سبق پڑھانے کے بجائے رفیقانہ سطح پر اس سے گفتگو کرے؛ بجائے اس کہ وہ یہ بتائے کہ وہ قاری کو کہاں لے جانا چاہتا ہے اسے یہ بتائے کہ وہ خود کہاں جانا چاہتا ہے۔ چناں چہ آپ دیکھیں کہ آج کی تنقید کا مقبول ترین اسلوب بات چیت کا اسلوب ہے۔ تنقید اب پلیٹ فارم سے اتر کر چائے کی میز پر آگئی ہے اور اپنے اسلوب میں غیر رسمی بات چیت کے وہ تمام عناصر اپنا لیے ہیں جو گفتگو کو انسان کا سب سے دلچسپ اور سب سے مہذب مشغلہ بناتے ہیں۔ استاد نقادوں کے اصطلاحوں اور کلی شیز سے بوجھل، ہانپتے ہوئے بھاری بھرکم اسلوب کے مقابلے میں آج کی تنقید کے اسلوب میں بے تکلفی اور بے ساختگی، ظرافت اور خوش طبعی، انسیت اور قربت کی خصوصیات زیادہ نمایاں ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس اسلوب کو بھی abuse کیا جا سکتا ہے اور کیا جا رہا ہے، اور غیر مشاق ہاتھوں میں گفتگو کا انداز محض غپ شپ کی سطح پر اتر آتا ہے، لیکن اپنی بہترین شکل میں، جو مثلاً ایلیٹ اور عسکری کے یہاں نظر آتی ہے، اس اسلوب میں ۔ چھریرا پن اور شگفتگی ہے جو زبان کی مینا کاری سے نہیں بلکہ خیال کی بند کلی کے چٹکنے سے پیدا ہوتی ہے۔ ایلیٹ کی تنقیدوں میں دیکھیے کہ خیال کیسے بَل کھاتا ہوا ادا ہوتا ہے لیکن اسلوب میں کوئی پیچیدگی پیدا نہیں ہو پاتی، زبان پر کہیں بوجھ نہیں پڑتا اور چھوٹے بڑے جملے کلاسیکی نظم و ضبط اور سلیقہ مندی سے، بغیر کسی قسم کی تعقید اور شتر گربگی، بے راہ روی اور سخن گستری، جھول اور لجلجے پن کے، نہایت سبک، پُروقار اور بے ساختہ انداز سے کاغذ پر بھیلتے چلے جاتے ہیں۔ اچھے نقاد کے اسلوب کا حسن نتیجہ ہوتا ہے اس کے خیال کی رعنائی کا۔ رعنائیِ خیال کی اس کمی کو ہمارے نقاد زبان کی مشاطگی سے پورا کرنا چاہتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تنقید ایک دلچسپ انشائیہ بن جاتی ہے۔ لوگ پڑھتے ہیں اور نقاد کی زبان دانی پر عش عش کرتے ہیں، تراکیب پر جھومتے ہیں اور ہر جملے پر پھڑک جاتے ہیں۔ نقاد کا منصب ہے کہ وہ قاری کے شعور کو وسعت دے، اسے کسی پیچیدہ مسئلے پر سوچ بچار کرنے کے لیے مسلح کرے، کسی فنکار اور فن پارے کے متعلق اس نے جو کچھ سوچا اور محسوس کیا

ہے اس میں وہ قاری کو شریک کرے اور اس طرح وہ قاری کی جذباتی ہمدردیوں اور ذہنی اُفقوں کو وسیع سے وسیع تر کرے۔ یہ اور ایسے دوسرے اہم اور بنیادی کام چھوڑ کر نقاد قاری کو اپنی زبان کے جال میں اُلجھاتا ہے، الفاظ کے جگمگاتے قمقموں سے اسے خیرہ کرتا ہے اور اصطلاحوں، مقولوں اور عالمانہ حوالوں اور کلی شیز کے ذریعے ایک ایسا طلسم کھڑا کرتا ہے کہ قاری کو محسوس تو یہی ہوتا ہے کہ تنقید کی ایک ٹھوس عمارت میں چل پھر رہا ہے، لیکن جب وہ اس عمارت سے باہر نکلتا ہے تب اسے پتا چلتا ہے کہ وہ کیسے طلسمات میں گھر گیا تھا۔ اس تنقید کو آپ اپنے ذہن کی مٹھی میں بند کرنے کی کوشش کیجیے، ندی کی ریت کی طرح وہ آپ کی انگلیوں سے بہہ جائے گی۔ اس کے برعکس آپ ایلیٹ کا کوئی مضمون پڑھیے، آپ آدمی ہی وہ نہیں رہیں گے جو پچیس صفحے کے مضمون کو پڑھنے سے پہلے تھے۔ زبان کی رنگینی اور کلی شیز کی رنگ برنگی گیندوں کو اُچھالنے سے تنقید کا طلسم کس طرح پیدا ہوتا ہے، اس کی مثال کے لیے خواجہ احمد فاروقی کے مضامین سے ذیل کے اقتباسات دیکھیے:

> اصغر ہماری گوشت پوست کی رگوں پر زخمہ زن نہیں ہوتا۔ اس کے یہاں دعوت کام و دہن سے زیادہ دعوتِ فکر ہے۔ اس کی شاعری سمجھنے کی چیز ہے۔ اگر ہم اس میں کھونا چاہیں تو کھو نہیں سکتے۔ وہ ایسا زاہد ہے جو سر گشتۂ سود و زیاں ہے اور ہستیِ بےمُدعا کا رازداں نہیں۔
>
> اصغر کے یہاں رنگینی اور شائستگیِ اسلوب ہی سب کچھ ہے۔ تاہم اصغر کی شخصیت بالکل خشک بھی نہیں۔ ان کی طبیعت میں گداز ہے اور بعض مواقع پر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُنھوں نے اپنے وجدان و شخصیت کو کائنات اور حقیقت میں تحلیل کر دیا ہے۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ ان کے آرٹ میں خلاق سے زیادہ خلق ہے۔
>
> بعض نقادوں نے فانی کی گریہ وزاری اور جذبۂ الم کی بے کیف یک رنگی و فراوانی پر اعتراض کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ غم کا جذبہ اس کے کلام پر چھایا ہوا ہے، لیکن وہ بے کس عورتوں کی طرح نہیں روتا۔ اس کی

> موت زندگی سے زیادہ دلکش ہے اور اس کا غم تبسمِ گل سے زیادہ پائیدار اور دل آویز ہے۔

بعض نقادوں کے اعتراض کے جواب کا خواجہ صاحب نے کیا طریقہ نکالا ہے ــــ یعنی فانی عورتوں کی طرح نہیں روتا، اس کی موت زندگی سے بھی زیادہ دلکش ہے اور غم تبسم گل سے زیادہ پائیدار۔ خواجہ صاحب نے جہاں پر اپنا کام ختم کیا ہے وہیں سے دراصل نقاد کا کام شروع ہوتا ہے یعنی نقاد کا کام ہی یہ ہے کہ وہ بتائے کہ فانی کے یہاں موت زندگی سے زیادہ دلکش کیوں ہے۔ لیکن خواجہ صاحب ایک ٹھوس اعتراض کا جواب لفاظی سے دینا چاہتے ہیں۔ خواجہ صاحب کی منطق خیال کی منطق نہیں۔ لفاظی کو منطق کا نعم البدل سمجھنا ایک طفلانہ حرکت ہے۔ بچے اسی طرح بحث کرتے ہیں۔ میری آنکھ کانی ہوئی تو کیا، وہ تمہاری دونوں آنکھوں سے زیادہ دلکش ہے۔ یہ خواجہ صاحب کا معجزہ ہے کہ وہ لفاظی سے منطق کا کام لیتے ہیں۔ چناں چہ آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

> فانی کی خوں افشانی کی وجہ سے عام طور پر لوگوں کا خیال ہے کہ وہ صرف رُلا سکتا ہے۔ لیکن اگر اس کے کلام کا غور سے مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ وہ دامن پر گلکاریاں بھی کر سکتا ہے۔ وہ حزن و افسردگی ہی کے تخلیقی فلسفے میں یدِ طولیٰ نہیں رکھتا بلکہ اس کے کلام میں تغزل کی چاشنی، پرکاری و نکتہ وری، کیف و سرمستی، رنگینی اور معاملہ بندی کے بھی اعلیٰ نمونے ملتے ہیں ... فانی کے کلام میں طرفگیِ مضامین اور تنوعِ خیالات زیادہ نہیں ہے۔ اس نے اپنی دنیا غم سے بنائی ہے، لیکن اس کا غم قطرۂ وسعت طلب ہے جس سے کیفیات و جذبات کے طوفان برپا ہو سکتے ہیں۔ اس کی درد آشنائی اہم ہے اور بہت اہم ہے، لیکن اس کی رنگینی اور مسرت زائی بھی نظر انداز کرنے کے قابل نہیں۔ نوحہ و نغمہ کی کیفیات بلیک (Blake) کی طرح اس کی اپنی ہیں۔ وہ وہی لکھتا ہے جو وہ دیکھتا ہے اور وہ وہی محسوس کرتا ہے جو وہ کرتا ہے۔ یہ صداقت اور خلوص شاعری کی دنیا میں ایسی

نعمت اور سعادت ہے جوزور بازو سے حاصل نہیں ہوتی...

آپ دیکھیں گے کہ یہ تنقید فکر کی بنیاد پر نہیں محض زبان کے زور پر لکھی گئی ہے۔ نقاد کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں، لیکن بہر حال اسے کچھ نہ کچھ کہنا ہے۔ خواجہ صاحب عبادت بریلوی سے صرف ایک ہی بات میں خوش نصیب ہیں ـــــ ان کے پاس زیادہ پُر تکلف اندازِ بیان ہے ـــــ ورنہ تنقید میں دونوں کا رویہ اور ذہنی سطح ایک ہی نوعیت کی حامل ہے۔ کہنے کے لیے دونوں کے پاس نہایت ہی پیشِ پا اُفتادہ باتیں ہیں، لیکن جہاں عبادت بریلوی اپنی بات کو ایک سادہ لوح آدمی کی طرح سیدھے سادے طریقے پر پیش کر دیتے ہیں اور اُنھیں احساس تک نہیں ہوتا کہ انھوں نے نہایت ہی پامال اور پٹی پٹائی بات کہی ہے، وہیں ان کے برعکس خواجہ صاحب بھی بات تو پیشِ پا اُفتادہ ہی کرتے ہیں لیکن اسے پیش کرتے ہیں بینڈ باجے کے ساتھ۔ مثلاً وہ عبادت بریلوی کی طرح ایک سپاٹ بات کہیں گے: "اس کی شاعری سمجھنے کی چیز ہے۔ اگر ہم اس میں کھونا چاہیں تو کھو نہیں سکتے۔" اور پھر اپنے اس سادہ پانی کو وہ یہ جملہ لکھ کر ـــــ "وہ ایسا زاہد ہے جو سر گشتۂ سودوزیاں ہے اور ہستیِ بےمدعا کا رازداں نہیں" ـــــ ایسا دو آتشہ بنا دیں گے کہ آدمی پڑھے اور چکرائے۔ اسی طرح مثلاً وہ عبادت بریلوی کی طرح محض افسردگی کا فلسفہ کہنے پر اکتفا نہیں کریں گے بلکہ "حزن و افسردگی ہی کے تخلیقی فلسفے میں یدِ طولیٰ" کی بات کریں گے۔ عبادت بریلوی کو اگر بلیک کی مثال ہاتھ آجائے تو وہ پورا مضمون ہی بلیک پر گھسیٹ ڈالیں۔ لیکن خواجہ صاحب اُپنے مضامین میں بلیک، پو، فلابیر، سیزن اور کھاجوراو وغیرہ کا استعمال سلمہ ستاروں کی طرح اس مشاقی سے کرتے ہیں کہ کوئی ان کے پٹھے پر ہاتھ نہیں دھر سکتا۔ "یہ نوحہ و نغمہ کی کیفیات بلیک کی طرح اس کی اپنی ہیں،" "اس جملے کی معنویت اور حسن کی داد ہندوستان میں تو صرف اسلوب احمد انصاری ہی دے سکتے ہیں۔ اور رہا یہ جملہ جو جامی کی بہارستان کی یاد دلاتا ہے ـــــ "وہ وہی دیکھتا ہے جو وہ دیکھتا ہے اور وہ وہی محسوس کرتا ہے جو وہ کرتا ہے" ـــــ تو اس کے طرزِ ادا کی داد تو ڈاکٹر نذیر احمد بھی دے لیں گے، لیکن اس میں جو ناقدانہ بصیرت چھپی ہوئی ہے اسے کون اُجاگر کرے گا؟

ان نقادوں کی ایک اہم خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ وہ نہایت ہی فرسودہ یا سامنے کی باتوں کو افکار زرّیں یا نہایت ہی profound statements کی صورت میں پیش کرتے ہیں۔ مثلاً ڈاکٹر

صاحب کا یہ جملہ "یہ صداقت اور خلوص شاعری کی دنیا میں ایسی نعمت اور سعادت ہے جو زورِ بازو سے حاصل نہیں ہوتی۔" عبادت بریلوی، محمد حسن اور ممتاز حسین کی تنقیدیں ایسے profound statements سے لبالب بھری ہوئی ہیں۔ ممتاز حسین کے یہاں اس کی چند دلچسپ مثالیں ملاحظہ فرمائیے:

> اس اُجالے میں اندھیرے کی طرف وہی لوٹے گا جس کے کسی مخصوص مفاد پر چوٹ پڑ رہی ہو۔ بڑی پرانی مثل ہے "گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں،" اور اس چیز کا اُنھیں بھی علم ہے پھر بھی وہ کفِ افسوس ملتے ہوئے گزرے ہوئے وقت کی طنابیں کھینچنے پر مصر ہیں تاکہ جاگیردارانہ نظام کی قدریں زندہ رہیں۔

("نئے تنقیدی گوشے"، صفحہ ۲۰)

ایک روسی ناقد کی فکرِ بلند کو ممتاز حسین اس طرح پیش کرتے ہیں:

چناں چہ سوویت روس کا ناقد این پاولووچ لکھتا ہے:

> "اس کے اشعار اس قدر موسیقی میں ڈوبے ہوئے ہیں کہ اُنھیں پڑھنے کے بجائے گانے کو جی چاہتا ہے۔"

("نئی قدریں"، صفحہ ۱۱۳)

ادب کے متعلق ایک نہایت ہی بصیرت انگیز بات انھیں ایک روسی رسالے میں نظر آئی ہے۔ آپ بھی اس سے استفادہ کیجیے۔ کہتے ہیں:

> ابھی حال ہی میں "سوویٹ لٹریچر" کے بارھویں نمبر میں متعدد تنقیدی مضامین چھپے ہیں۔ ان سب مضامین میں اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ بلند خیالات کو فنکارانہ اسلوب سے ادا کرنا چاہیے۔ سہل انگاری سے بچنا چاہیے۔ ادبی تخلیق پر محنت صرف کرنا چاہیے۔

("نئے تنقیدی گوشے"، ص ۱۳۷)

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

> اسی ادب کے بارے میں کارل مارکس نے یہ کلاسیکی جملہ بھی لکھا ہے: "یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ یونان کے فنون و ادب اور اس کے ادوار مخصوص قسم کی سماجی ترقی کے ساتھ وابستہ ہیں۔ ہاں یہ سمجھنے میں یقیناً دقت ہوتی ہے کہ وہ آج بھی کیوں جمالیاتی حظ کا سبب بنے ہوئے ہیں اور بعض معنوں میں ایک ایسا معیار قائم کیے ہوئے ہیں جس کو حاصل کرنا بہت مشکل ہے۔"
>
> ("نئے تنقیدی گوشے"، ص ۷۸)

سوال یہ ہے کہ مارکس کے اس کلاسیکی جملے میں کلاسیکیت کیا ہے؟

گویا کہ لفاظ تنقید سمجھتی ہے کہ کسی چیز کو پُرزور طریقے سے پیش کرنے سے اس میں صداقت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ سیاسی آدمیوں کا طریق کار ہے، یعنی بات کو زور سے کہیے لوگ مان جائیں گے۔ لفاظ تنقید کا دوسرا نفسیاتی سہارا وہ لحیم و شحیم تجریدیں ہیں جن کے بغیر وہ اپنی آواز میں وزن پیدا نہیں کر سکتی، مثلاً صداقت، حقیقت، خلوص، وجدان، آفاقیت، شخصیت وغیرہ۔ مثلاً جیسے ہی خواجہ صاحب نے جملہ لکھا کہ "ہستیِ بے مدعا کا رازداں نہیں" یا "انھوں نے اپنے وجدان و شخصیت کو کائنات اور حقیقت میں تحلیل کر دیا" یا "صداقت اور خلوص شاعری کی دنیا میں ایسی نعمت اور سعادت ہے" یا پھر ڈاکٹر محمد حسن کا قلم اس طرح رقم طراز ہوا کہ "ایک ہمہ گیر نقطۂ نظر کے بغیر افسانہ میں گہرائی اور فکر کی روشنی پیدا نہیں ہوتی۔ ہمارے افسانے میں حقیقت کا ایک جزوی عکس ملتا ہے۔ ایک ہمہ گیر فلسفیانہ وحدت کی جھلک دکھائی نہیں دیتی،" تو ان big fat abstractions کے تلے ہم تو جناب ایسے پچک تے ہیں کہ اتنا ہوش ہی نہیں رہتا کہ ڈاکٹر صاحب سے پوچھیں کہ ہمہ گیر فلسفیانہ وحدت کیا ہوتی ہے اور اگر وہ ہم افیمچیوں کے ادب میں نظر نہیں آتی تو دنیا کی اور کون سی زبان میں اس کی زیارت نصیب ہو سکتی ہے؟

اب رہا تنقید کی زبان میں کلی شیز اور tags کا سوال، تو حقیقت یہ ہے کہ ہماری نوے فیصدی تنقید ان ہی کے سہارے چلتی ہے۔ مثلاً اگر اندازِ بیان کا ذکر ہے تو لب و لہجہ کی گداختگی، اسلوب کی چاشنی، سلاست، صفائی، نفاست و لطافت، لطفِ سخن، ندرتِ بیان، لطافتِ زبان،

جدّت وطرفگی و بانکپن، خوش آہنگی وموسیقیت وغنائیت، بکھرا ہوا، دُھلا ہوا، منجھا ہوا، صاف، شستہ شائستہ، پاکیزہ، مطہر اور مہذب وغیرہ ایسے tags ہیں جن کے استعمال میں آپ حاتم کی دریادلی سے کام لے سکتے ہیں، پھر چاہے شاعر کا اسلوب کھانستا کھنکارتا بوڑھا لکڑہارا ہی کیوں نہ ہو۔ اسی طرح اگر شعر کی جذباتی فضا کا ذکر ہے تو جذباتی والہانہ پن اور بے ساختگی، شیفتگی و سرمستی، جذب وکیف، کیف سرشاری و آرزومندی و خواب ناکی، کیف آوری ووفور وارفتگی، رنگینی ودل آویزی و تابناکی اور کرارا پن، افسردگی و غم ناکی و غم زدگی و رنجیدگی و بے قراری و اضطرارواضطراب و انتشار، برشتگی و دل گرفتگی، وجدانی سپردگی و جذباتی کسمساہٹ اور احساساتی ارتکاز وغیرہ قسم کے الفاظ سے آپ اپنی تنقید میں وہ لرزشیں پیدا کرسکتے ہیں کہ پڑھنے والے پر حال و قال کی کیفیت طاری ہوجائے۔ اس قسم کے فقرے ہر نوع کے مضمون کے لیے ڈنکے کی چوٹ بکتے ہیں۔ ادب کے جدلیاتی تصوّر کے فقرے الگ ہیں تو ادب کے رومانی تصوّر کے الگ، داخلی شاعری کے الگ تو خارجی شاعری کے الگ، بدمزاج شاعر کے الگ تو خوش مزاج شاعر کے الگ۔ گویا کہ اب مضمون لکھنے کے لیے شاعر اور شاعری کا مطالعہ ضروری نہیں، صرف ذہن کے thesaurus کو کھنگالیے اور مضمون تیار کرلیجیے۔

دراصل کلی شیز کا بڑا فائدہ یہ ہے کہ آپ اُنھیں تھوڑی ہوشیاری سے استعمال کرنے کا گر جان لیجیے، پھر وہ خود بخود اپنا کام کرتے رہیں گے۔ اپنے باہمی انسلاکات سے معنی کا ایک واہمہ تخلیق کرنے کی ان میں عجیب صلاحیت ہوتی ہے۔ کیلیڈوسکوپ کے کانچ کے ٹکڑوں کی طرح ہر حرکت پر وہ موہوم خیالات کا ایک نیا pattern بناتے ہیں اور ہم اس بھرم میں مضمون پڑھتے ہی چلے جاتے ہیں کہ نقاد واقعی کچھ ٹھوس باتیں بیان کررہا ہے، حالاں کہ فی الحقیقت نقاد کوئی ایسی حرکت نہیں کررہا۔ نقاد محض کیلیڈوسکوپ کو گھما رہا ہے اور نقاد کا ذہن، آپ کا ذہن اور زبان کیلیڈوسکوپ کی تین آئینہ دار سطحوں کا کام کرتے ہیں جن میں کلی شیز کے چمکدار ٹکڑے منعکس ہوکر خیال کے کسی pattern کا الیوژن (illusion) پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً عبادت بریلوی کی یہ تحریر ملاحظہ فرمائیے:

احساس کی شدّت نے حسرت کے تغزل کو حیاتی خصوصیت

(sensousness) کی دولت سے مالامال کیا ہے۔ حسرت شدّت کے ساتھ محسوس کرتے ہیں اور اس شدید احساس کا تاثر ان پر بہت گہرا ہوتا ہے اور وہ اس میں کھو جاتے ہیں۔ اس لیے جب اس تاثر کا بیان ان کے تغزل میں ہوتا ہے اس میں جزئیات، گہرائی اور واقعیت کی خصوصیات پیدا ہو جاتی ہے اور پڑھنے والا یہ محسوس کرتا ہے کہ جو چیز حسرت پیش کر رہے ہیں وہ اس کی آنکھوں کے سامنے ہے ـــ جو بات حسرت کہہ رہے ہیں وہ اس کے دل میں موجود ہے۔ جو فضا اور ماحول وہ پیدا کر رہے ہیں وہ اس سے مانوس ہے۔ جن کیفیات کا وہ اظہار کر رہے ہیں وہ اس کی زندگی کا بھی بڑا اہم حصّہ ہیں، وہ اس کے لیے جزوِ زندگی ہیں ... حسرت کے تغزل کی اس حسّاسی خصوصیت کی نوعیت انفعالی نہیں ہے بلکہ فعالی ہے ... میر کی شاعری میں حیاتی خصوصیت ہے لیکن اس کی نوعیت انفعالی ہے۔ وہ ایسے جذبات و احساسات کی ترجمانی اس انداز میں کرتے ہیں جو زندگی کے فعالی پہلو کا احساس نہیں دلاتے بلکہ موت کو سامنے لا کھڑا کر دیتے ہیں ... غالب اور مومن کے یہاں یہ خصوصیت پیدا ضرور ہوتی ہے لیکن وہ مسلسل نہیں ہے، کہیں کہیں اس کا احساس ہوتا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ اُن کی ذہنی کیفیت اس کو برقرار نہیں رکھ سکتی۔ حسرت کے تغزل کا کمال یہ ہے کہ اس میں حسیاتی خصوصیت ہر جگہ ملتی ہے۔

("روایت کی اہمیت"، ص ۱۷۳)

تماشا دیکھا آپ نے! تغزل، حسیاتی خصوصیت، جزئیات، واقعیت، گہرائی انفعالی، فعالی، جذبات و احساسات کی ترجمانی وغیرہ کے بلوریں کلی شیز سے خیال کی کیسی نقش گری کی ہے۔ کس میں اتنی جرأت ہے جو یہ کہہ سکے کہ اس اقتباس میں ـــ ان معنوں میں عبادت بریلوی کے ہر مضمون میں ـــ کوئی "خیال" نہیں ہے۔ لیکن آپ ذرا غور سے ان کی تحریر کو پڑھیے، آپ کو

محسوس ہو گا کہ وہ کوئی بات کہہ رہے ہیں جو دراصل کوئی بات نہیں ہے۔ وہ کوئی خیال پیش کر رہے ہیں جو دراصل کوئی خیال نہیں ہے۔ وہ ایک لفظ کی "آنکھ" کو دوسرے سط کی شاخ پر لگاتے ہیں، لفظ سے لفظ جُڑتا جاتا ہے، معنی کا طلسم پیدا ہوتا جاتا ہے، رنگ و بو کے اس فشار میں آپ کے حواس منتشر ہو جاتے ہیں، اور آپ اس رشتۂ خیال کو تھامنے کی کوشش کرتے ہیں جو افکارِ عالیہ کے ان درخشاں موتیوں کو پروئے ہوئے ہے۔ لیکن حسیاتی خصوصیت کا یہ تار میر، جرأت، غالب، مومن اور داغ کی شاعری سے اُلجھتا ہوا نہ جانے کہاں غائب ہو جاتا ہے۔ آپ سوچتے ہیں کہ اللہ جانے حسیاتی خصوصیت اپنی نوعیت میں انفعالی اور فعالی کیسے ہوتی ہے۔ اور پھر انفعالی اور فعالی خصوصیت کی یہ صفات حسیاتی خصوصیت سے دامن چھڑا کر زندگی سے کیسے بغل گیر ہو گئیں؟ اور میر کی حساسی خصوصیت کا یا اس کا انفعالی یا فعالی جو بھی نوعیت ہو اس کا مسلسل ہونا کیا معنی رکھتا ہے؟ اور غالب اور مومن کی وہ کون سی ذہنی کیفیت ہے جو "اس کو" (خدا جانے کس کو) برقرار نہیں رکھ سکتی؟ آخر آپ ایسی تحریروں پر کس انداز سے غور کر سکتے ہیں؟ یہ میرا پختہ یقین ہے کہ جو شخص عبادت بریلوی اور ان کے قبیل کے دوسرے نقادوں کو پڑھ کر ان کا محاکمہ کر سکتا ہے وہ آواز کو جو کھ سکتا ہے اور ہوا کو ناپ سکتا ہے۔

اب رہا اصطلاحی زبان کے استعمال کا سوال تو آپ دیکھیں گے کہ اردو ہی میں نہیں بلکہ ہماری دوسری علاقائی زبانوں میں بھی اس کا ایسا زبردست چلن رہا ہے کہ آپ تنقیدی مضمون پر ایک اچٹتی سی نظر ڈال کر محض لفظوں کی ساخت اور ان کی لمبائی اور گولائی کو دیکھ کر بتا سکتے ہیں کہ اس مضمون میں آپ کو اصطلاحی اسلوب کے کیسے ہفت خواں طے کرنے پڑیں گے۔ انگریزی میں آپ جانسن اور آرنلڈ، ایلیٹ اور آڈن کی تنقیدوں کو دیکھیے، آپ کو محسوس ہو گا کہ یہ لوگ جس زبان کو تنقید میں استعمال کر رہے ہیں وہ اپنی اصل میں اس زبان سے مختلف نہیں ہے جس میں تاریخ، فلسفہ یا سیرت لکھی جاتی ہے۔ جہاں تک تنقیدی زبان کے احساساتی استعمال کا تعلق ہے وہ ناول، افسانے یا شاعری کی زبان سے بھی مختلف نہیں ہے۔ اسی لیے آپ کو انگریزی تنقید پڑھنے کے لیے کسی مخصوص اصطلاحی زبان پر دسترس حاصل کرنے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ ادب، صحافت اور عمرانیات میں زبان ایک ہی استعمال ہوتی ہے، لیکن ادب میں اس کا استعمال زیادہ

تخلیقی اور زیادہ emotive ہوتا ہے جس سے ایک منفرد ادبی اسلوب کی تشکیل ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف ہمارے ملک کی علاقائی زبانوں میں ادب کی زبان کچھ اور ہے، صحافت کی کچھ اور، تنقید کی کچھ اور، اسی لیے آپ ادب کے ایک شعبے سے دوسرے شعبے میں اس وقت تک گزر نہیں سکتے جب تک اس مخصوص شعبے کی اصطلاحات ہی نہیں بلکہ اصطلاحات سے تشکیل پائے ہوئے جملوں کی ساخت اور پیچیدگیوں سے بھی پورے طور پر واقف نہ ہوں۔ آپ یقین مانیے کہ آدھی زندگی اردو پڑھنے کے باوجود اب بھی ایسے مضامین نظر سے گزرتے ہیں جو سمجھ میں نہیں آتے اور سمجھ میں نہ آنے کی پہلی وجہ دقت زبان ہے۔ تنقید کی مخصوص اصطلاحی زبان کو میں تنقید کی سب سے بڑی لعنت سمجھتا ہوں۔ آپ نقاد بننا چاہتے ہیں تو اصطلاحی زبان پر قابو حاصل کیجیے اور نقاد بن جائیے۔ آدمی نقاد بنتا ہے ادب اور آرٹ کے مسائل پر سوچ بچار کر کے اپنے احساسات و خیالات کو اپنے طور پر بیان کرنے سے۔ جانسن نے بھی یہی کیا، ایلیٹ نے بھی یہی کیا اور حالی نے بھی یہی کیا۔ ہم اس سے الٹا راستہ اختیار کرتے ہیں۔ نقاد بننے کے لیے ادب کی بجائے تنقیدیں پڑھتے ہیں اور وہی اصطلاحی زبان بولنا شروع کرتے ہیں جو نقاد بولتا ہے۔ صاف بات ہے کہ اب آپ کے اسلوب میں انفرادیت یا شخصی رنگ پیدا ہو تو کیسے ہو۔ اصطلاحی زبان کا بکتر جب آپ نے پہن لیا تو آپ کی کھال کے احساس کے کوئی معنی ہی نہیں رہے۔ اب تو ہر قدم پر بکتر جھنجھنا رہا ہے اور اصطلاحات کے لوہے سے لوہا ٹکرا کر وہ گونج پیدا کر رہا ہے کہ آپ کی آواز تو کہیں سنائی ہی نہیں دیتی۔ اصطلاحی زبان کے استعمال کا شوق بھی اسلوبی تقاضے کے تحت کم اور نفسیاتی مجبوری کے تحت زیادہ ہوتا ہے، اور نفسیاتی مجبوری ہے بکتر پہننے کا شوق۔ نقاد چاہتا ہے کہ لوگ اس کی رعنائیِ خیال نہیں بلکہ زینت برگستواں دیکھیں اور مرعوب ہو جائیں۔ اس کے جیسا بھاری بھرکم آدمی ادب کے موضوع پر گفتگو کرے اور اس کی باتوں کا وزن زبان کے بدن پر محسوس ہی نہ ہو تو پھر بات کرنے کا فائدہ ہی کیا۔ چناں چہ بوجھل شخصیت کی ہر جملے کا پاؤں بھاری ہوتا ہے، کیوں کہ ہر جملہ کسی زبردست خیال کا حامل ہوتا ہے۔ ان نقادوں نے تنقید کی زبان کے ساتھ جو ستم روا رکھے ہیں ان کے مقابلے میں افتخار جالب کی زبان درازیاں تو محض گونگوں کے وعظ معلوم ہوتی ہیں۔ مثلاً ممتاز حسین "رسالہ در بیانِ استعارہ" میں لکھتے ہیں:

استعارے کی دنیا میں جو مستعار منہ کے اوصاف کو مستعارلہ کے اوصاف میں جمع کر دیا جاتا ہے اور مستعارلہ کا ذکر گرا دیا جاتا ہے تو اس کا سبب یہی ہے کہ مستعارلہ مستعار منہ سے اوصاف حقیقی یا اپنی معنویت میں متحدہ (identical) ہو جاتا ہے۔ لیکن استعارہ مستعار جو ٹھہرا، اس میں یہ اتحاد (identity) جزوی ہوتا ہے نہ کلی کیوں کہ مستعار منہ مستعارلہ سے مماثل ہوتے ہوئے بھی متغائر ہوتا ہے اس لیے اس اتحاد کے باوصف ان میں تخالف بھی موجود رہتا ہے۔ مستعار منہ کے حقیقی (literal) معنی کی تردید مستعارلہ کا حقیقی (literal) معنی کرتا ہے۔ اور یہ ان کے اتحاد اور تخالف کا نتیجہ ہے کہ اصل معنی مستعار منہ سے تجاوز کرتا ہے یا جست کرتا ہے جو ایک synthetic معنی ہوتا ہے۔ یہ معنی جو حقیقت اور مجاز کے اتحاد اور تخالف سے پیدا ہوتا ہے اصل حقیقت کو لو دیتا ہے نہ اسے قطعیت کے ساتھ محدود کرتا ہے۔

("ادب و شعور"، ص ۹۳)

اب آپ کہیں گے کہ جو بات ممتاز حسین کہنا چاہتے ہیں بھلاوہ دوسرے کون سے طریقے سے بیان ہو سکتی ہے۔ خدا بہتر جانتا ہے کہ مجھے بھی، پتا نہیں کہ یہی بات دوسرے کون سے طریقے سے بیان ہو سکتی ہے۔ اور ویسے آپ دیکھنے جائیں تو مجھے تو شکایت ممتاز حسین سے بھی نہیں صرف اس عالم غیب سے ہے جہاں سے نقاد کے ذہن میں ایسے مضامین آتے ہیں جن کے اظہار کا کوئی مناسب انتظام اس دنیا میں ہو نہیں سکا۔ اگر روح القدس ہمارا ہم زبان نہیں تو اس کی باتوں پر کان دھرنا نقاد کے لیے خطرے سے خالی نہیں۔ دراصل اصطلاحی زبان کی نامانوسیت کی ایک وجہ یہ بھی رہی ہے کہ تنقید میں تکنیکی بحث میں جو اصطلاحیں عموماً مستعمل ہوتی ہیں وہ ہمارے علم بیان کے رسالوں میں بند ہیں، اور علم بیان کا مطالعہ فقہ کی تعلیم کا جزو ہو تو ہو، علم تنقید سے اب اس کا کوئی تعلق نہیں رہا۔ اسی لیے وہ استادانہ تنقیدیں جو خاص الخاص اصطلاحی اسلوب میں لکھی جاتی ہیں ان میں ادب کم اور علم رمل اور کیمیا گری کی دستاویزوں کا esoteric

عنصر زیادہ نمایاں ہوتا ہے۔

اس سنگلاخ اسلوب کے توڑ کے لیے نقادوں نے زبان میں وہ بانکپن پیدا کیا کہ اکثر خیال کی ریڑھ ہی ٹوٹ گئی۔ مثلاً محمد حسن کہتے ہیں:

> نظم نے انگریزی کی بہت ہی کامیاب نظموں کا ترجمہ کیا ہے۔ یہ ترجمے نہیں تھے، جمالیاتی پیکر میں ایک نئی روح ڈالنے کے سامان تھے۔

سوال یہ ہے کہ کس جمالیاتی پیکر میں کس کی نئی روح ڈالنے کے کون سے سامان تھے؟ نظم نے گرے کی ایلیجی کو ترجمہ کیا اور اسے تخلیق کی سطح پر پہنچا دیا۔ لیکن ترجمہ اگر ترجمہ ہے تو وہ نئی روح ڈالنے کا سامان کیسے بنا؟ اور اگر پھر جمالیاتی پیکر سے مراد فارم ہے تو کیا ترجمے میں واقعی ایسا ہوتا ہے کہ مترجم فارم کو لے کر اس میں ترجمے کے سامان سے ایک نئی روح پھونکتا ہے؟ ڈاکٹر محمد حسن کہتے ہیں:

> افسانوی ادب میں ہمیں صرف خیالات اور جذبات ہی نہیں ملتے بلکہ ان کی ترسیل کے لیے نمائندہ کردار اور نمائندہ واقعات بھی ملتے ہیں جو اپنے شیریں لہجے میں مطمئن کرنے والی دلیلیں دیتے ہیں۔

ڈاکٹر صاحب دراصل یہ کہنا چاہتے ہیں (جہاں تک میں ان کی بات سمجھ سکا ہوں) کہ افسانہ نگار مجرد خیالات یا خالص جذبات کو پیش نہیں کرتا بلکہ ان کی پیش کش کے لیے کرداروں واقعات اور کہانی کا ایک ایسا خارجی ڈھانچا تعمیر کرتا ہے جو اس خیال یا جذبے کی تجسیم ہوتا ہے، اور اس طرح افسانہ نگار اپنی بات یا اپنا وژن اثر آفریں طریقے سے دلنشین کرتا ہے۔ اب ڈاکٹر صاحب کے جملے کو پڑھیے اور اس کی معنویت کو کسی افسانے کی مثال سے سمجھنے کی کوشش کیجیے۔ مثلاً "لاجونتی" کے کون سے کردار نمائندہ کردار ہیں اور کون سے واقعات نمائندہ واقعات ہیں اور ان کرداروں اور واقعات کا وہ کون سا شیریں لہجہ ہے جو مطمئن کرنے والی دلیلیں دیتا ہے؟ ڈاکٹر صاحب کہتے ہیں:

> انقلابی شاعری کو جعفری نے ایک نئے رُخ سے آشنا کیا۔ جعفری نے انقلابی شاعری کو نئی توانائی ہی نہیں تابناکی بھی بخشی، اور آواز اور رجز ہی کو نہیں رنگ اور نور کو بھی فروغ دیا۔ جعفری ان گنے چنے فنکاروں میں

> سے ہے جو علم کی بے یقینی کا شکار نہیں، جن کے پاس یقین کا نور ہے اور اعتقاد کی روشنی۔ اس میں انفرادی فکر کی کمی، داخلی سوز کا فقدان اور خطابت کی بہتات نظر آتی ہے جو شاعرانہ تناسب کا طلسم شکست کر دیتی ہے۔

اب اگر دنیا کے کسی بھی شاعر کے لیے یہ بات سچ ہے کہ اس میں انفرادی فکر کی کمی، داخلی سوز کا فقدان اور خطابت کی بہتات سے شاعرانہ تناسب کا طلسم شکست ہو جاتا ہے تو پھر شاعر کے پاس رہتا ہی کیا ہے اور پھر ایسے شاعر کے لیے یہ کہنا کہ اس نے انقلابی شاعری کو نئی توانائی ہی نہیں تابناکی بھی بخشی، آواز اور رجز ہی کو نہیں رنگ اور نور کو بھی فروغ دیا محض لفاظی نہیں تو اور کیا ہے؟ ڈاکٹر صاحب لکھتے ہیں:

> کیفی نے وقتی موضوعات پر کامیاب نظمیں لکھنے کا تجربہ کیا۔ اس نئے تجربے میں ظفر علی خاں اور اکبر کی سادگی نہیں۔ اس کے اجزا ہنوز پختگی سے آشنا نہیں ہوے۔ کیفی کے پاس شعریت، روانی اور سادگیِ ادا کی متاع ہے۔ لیکن اس نے اپنے لیے جن منازل کا انتخاب کیا اُن سے عہدہ برآ ہونے کے لیے دوسرے لوازمات کی ضرورت ہے۔

اگر کیفی میں ظفر علی خاں اور اکبر کی سادگی نہیں تو سادگیِ ادا کہاں سے آئی؟ پھر جن منازل کا انتخاب کیفی نے اپنے لیے کیا ہے (خدا جانے وہ کون سی منازل ہیں) ان سے عہدہ برآ ہونے کے لیے روانی، سادگیِ ادا اور شعریت (جو ڈاکٹر صاحب کے کہنے کے مطابق کیفی کے پاس ہیں) کے علاوہ دوسرے ایسے کون سے لوازمات باقی رہ جاتے ہیں جن کے حصول کے لیے کیفی کو کمر بستہ ہونا چاہیے؟

میں کہہ چکا ہوں کہ کردار کی پختگی اور بلوغت سے پختہ اور بلیغ اسلوب پیدا ہوتا ہے۔ ان نقادوں کے جذباتی رویوں میں اکثر عنفوان شباب کا وہ جوش و خروش ملتا ہے کہ آپ کے ان لفظوں کے خط و خال سے سبزۂ نو آغاز کا لطف لے سکتے ہیں۔ ان کا جذباتی وفور اور جوش و خروش خصوصاً اس وقت تو بے قابو ہو جاتا ہے جب وہ ادب میں کسی نئے فنکار کی آمد کا اعلان لگ بھگ

ایسے تزک و احتشام سے کرتے ہیں جو شاہ نامے میں صرف رستم کی آمد کے لیے مخصوص ہے۔ چناں چہ محمد حسن کہتے ہیں:

> راشد کے لیے یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ آیا، اس نے دیکھا اور اس نے فتح کر لیا۔

ایک اور موقعے پر وہ کہتے ہیں:

> نئے افسانہ نگاروں میں شوکت صدیقی ایک فاتح کی طرح اٹھا اور چھا گیا۔ اس کی رفتار تیز تھی اور ہر قدم اس نے بلندی کے نئے مینار سر کیے۔

عبادت بریلوی اعلان کرتے ہیں:

> مہندر ناتھ ایک آندھی کی طرح آیا، لیکن ایسی آندھی نہیں جو آکر گزر جائے بلکہ ایسی عجیب و غریب آندھی جس میں ہمیشہ چھائے رہنے کے آثار ہوں۔

نقاد پر ایک وقت وہ بھی اتا ہے جب اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس کا گنجلک اور بوجھل طرز واقعی گاڑھا ہوتا جارہا ہے اور اسے dilute کرنے کے لیے وہ شربتی انداز کی آمیزش کرتا ہے۔ جو بات وہ بھول جاتا ہے وہ یہ ہے کہ گڑ میں آپ چاہے جتنی چاشنی ملائیں شربت مزا تو بہر حال گڑ کا ہی دے گا۔ ممتاز حسین بھی ہمیں زندگی بھر بلاٹنگ پیپر چبواتے رہے؛ اب کہیں جا کر انھیں ہم پر ترس آیا ہے۔ شربت گڑ ہی کا سہی لیکن چوں کہ ممتاز حسین کے یہاں سے آیا ہے اس لیے تبرک سے کم نہیں۔ اردو کی نمائندہ تنقید کے نمائندہ مستقبل کا جامِ صحت اسی مشروب سے پیش کرنے اور آپ سے رخصت ہونے کی اجازت دیجیے، ورنہ مجھے ڈر ہے کہ کہیں میں بھی آپ کے لیے وہ عجیب و غریب آندھی نہ بن جاؤں جس میں ہمیشہ چھائے رہنے کے آثار ہوں۔ تو لیجیے، "جامِ شربت گڑ" حاضر ہے:

> فیض کے الفاظ میں وہ انقلاب کا مطرب تھا اور یہ صحیح ہے کیوں کہ مجاز کی لیر سزم میں باوجود ایک نشتر زہر آگیں کی کھٹک اور ایک درپردہ حزن کی کسک کے، جبر سے زیادہ اختیار اور خوف سے زیادہ اُمید ہے۔ اس کی

شاعری کا بیشتر حصہ ایک نئے موسم گل کی رسالت اور اس کی حسن آفرین قوتوں کا طربیہ ہے۔ وہ ایک شگاف دنیا کے مزدوروں نے سرمایہ دارانہ نظام کے قلعے میں ۱۹۱۸ میں ڈالا تھا اور ایک نئی روشنی پس دیوار احتساب جھانکتی تھی، مجاز کی لیر سرزم میں اس نئی روشنی کی ایک شوخ کرن بھی جلوہ گر ہے جو اس کی نظر میں مشاطۂ زندگی تھی نہ کہ محاسب کم و بیش۔ اسی شوخ کرن نے جنگ آزادی کے جلوس میں اس کے تخیل کو جلا اور اس کے تعقل کو ضیائے رنگین بخشی۔ مجاز نے بھی انقلاب ہی کی ایک شمع جلائی، لیکن محسوسات کے فانوس میں جو لفظ بھی اس کے نوک زبان سے چھٹکا وہ موجۂ رنگ و بوئے پرافشاں رہا۔ جو نغمہ بھی اس کی شاخ دل سے پھوٹا وہ ایک سیل نور میں غلطاں رہا۔

("ادب و شعور"، ص ۳۴۲)

آل احمد سرور کی دو کتابیں

نظر اور نظریے ــــ مسرّت سے بصیرت تک

سرور کے تنقیدی مضامین کا پہلا مجموعہ ۱۹۴۲ء میں "تنقیدی اشارے" کے نام سے شائع ہوا۔ دوسرا مجموعہ "نئے اور پرانے چراغ" ۴۶ء میں، تیسرا مجموعہ "تنقید کیا ہے" ۴۷ء میں اور چوتھا مجموعہ "ادب اور نظریہ" ۵۴ء میں منظرِ عام پر آیا۔ ۴۲ء سے ۵۴ء تک ۱۴ سال کے عرصے میں چھوٹے بڑے ۷۵ مضامین پر مشتمل چار مجموعوں کی اشاعت کے بعد پچھلے بیس سال میں لکھے گئے ۲۶ مضامین مندرجہ بالا کتابوں کی شکل میں ۷۳ء اور ۷۴ء میں مکتبہ جامعہ نے نہایت خوبصورتی اور نفاست سے شائع کیے ہیں۔ ان ۲۶ مضامین میں وہ دیباچے بھی شامل ہیں جو سرور مختلف کتابوں پر لکھتے رہے اور وہ خطبات بھی جو وہ مختلف کانفرنسوں اور سیمناروں میں پڑھتے رہے۔ ایسے رسمی مضامین، جو تعداد میں کم نہیں ہیں، کتاب میں اس طرح شامل کیے گئے ہیں گویا وہ مخصوص موضوعات پر باقاعدہ تنقیدی مقالے ہیں۔ خطبات، تقاریر اور دیباچوں کی نشاندہی ضروری تھی تاکہ انھیں اسی روشنی میں پڑھا جاتا اور اُن سے نظم وضبط، معروضیت و دقیقہ رسی کی وہ توقعات وابستہ نہ کی جاتیں جو باضابطہ تنقیدی مطالعوں اور مقالوں سے کی جاتی ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ سرور میں اتنی طاقت ہے کہ وہ رسمی دیباچے اور تقریر کو اعلیٰ تنقیدی سطح پر لے جاتے ہیں، لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ سرور کے اعلیٰ تنقیدی مضامین بھی اس شتر گربگی، عمومی بیانات، پیش پا افتادہ رایوں اور سطحی مشاہدات سے پاک دامن نہیں ہوتے جو رسمی مضامین میں تو چل جاتے ہیں لیکن سنجیدہ تنقیدی مطالعوں میں ناقابلِ برداشت معلوم ہوتے ہیں۔ بصورت موجودہ نتیجہ یہ نکلا ہے کہ رسمی اور غیر رسمی مضامین دونوں ایک ہی معیار کے حامل ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سرور رسمی

تقریر یا تقریظ بھی اسی محنت سے لکھتے ہیں جس محنت سے وہ کوئی سنجیدہ مقالہ قلم بند کرتے ہیں، یا اس کے علی الرغم وہ سنجیدہ مضامین بھی اتنے ہی سہل اور casual انداز میں لکھتے ہیں جو ان کے رسمی دیباچوں اور خطبات میں جھلکتا ہے۔ دونوں قسم کے مضامین میں وہ تمام خوبیاں اور خامیاں ہیں جو سرور کے ساتھ اس وقت سے چلی تھیں جب انھوں نے ریڈیائی تقاریر کا سلسلہ شروع کیا تھا جو بعد میں "تنقیدی اشارے" کے مضامین کی صورت میں شائع ہوا۔ ۲۲ سال کے اس طویل عرصے میں، جو چھوٹے بڑے ۸۶ مضامین پر پھیلا ہوا ہے، سرور کی فکر و نظر مختلف مراحل سے گزری۔ لیکن اچھی اور بری جو تنقیدی صفات شروع ہی سے ان کی ذات کا حصہ بن گئیں وہ بدستور قائم رہیں۔ ان کا تنقیدی اسلوب ان کی آنکھ کے رنگ کی مانند ویسا ہی ہے جیسا کہ تھا اور ان کے تنقیدی طریق کار کی رفتار میں وہی مستانہ خرامی (جو اکثر لڑکھڑاہٹ کا شکار ہو جاتی ہے) بدستور موجود ہے اور گل کترتی ہے اور تختۂ گل کو روندتی بھی ہے۔ سرور آج بھی اسی طرح تنقید لکھ رہے ہیں گویا کلیم الدین احمد نے ان پر قلم رانی کی ہی نہیں۔ فنکاروں کو سبق پڑھانا نقادوں کا مشغلہ ہے، لیکن نقاد خود اس پر کی گئی تنقید سے کتنا سبق حاصل کرتا ہے اس پر تحقیق کی جائے تو بہت دلچسپ نتائج برآمد ہوں گے۔

سرور کی سب سے بڑی کمزوری اُن کا دلچسپ، شاعرانہ، رنگین اور شوخ اسلوب ہے۔ اس اسلوب میں بڑی تنقید ممکن نہیں، کیوں کہ تنقید تجزیہ اور تحلیل، تحقیق اور تدقیق، تفحص اور انکشاف، چھان پھٹک اور پرکھ کا معاملہ ہے۔ تنقید کیا ہے کے متعلق میں ایک لفظ بھی سرور صاحب کو بتانا نہیں چاہتا کیوں کہ اوّل چھوٹا منہ اور بڑی بات کرنا مجھے پسند نہیں۔ دوم اس لیے کہ اس مسئلے پر جتنا سرور نے لکھا ہے اتنا اردو کے کم ہی نقادوں نے لکھا ہے اور جو کچھ لکھا ہے وہ مبادیات تنقید کی تشکیل کی طرف ایک ایسا قدم ہے جو اپنی لغزشوں کے باوجود اجتہادی فکر کی دلفریبیاں لیے ہوے ہے۔ سرور جانتے ہیں کہ تنقید وضاحت ہے، صداقت ہے، ترجمانی ہے، تفسیر ہے، تشریح ہے، تحلیل ہے، تجزیہ ہے۔ تنقید قدر متعین کرتی ہے، ادب اور زندگی کو ایک پیمانہ دیتی ہے، ادنیٰ اور اعلیٰ، جھوٹ اور سچ، پست و بلند کے معیار قائم کرتی ہے۔ تنقید فلسفیانہ اور سائنسی سرگرمی ہے؛ وہ تمام علوم سے فائدہ اٹھاتی ہے، استدلالی طریق کار کو اپناتی ہے، مباحث

کے ذریعے چند نتائج پر پہنچنا چاہتی ہے۔ راہیں تشکیل کرتی ہے، فیصلے دیتی ہے۔ نقاد کے پاس اگر مناسب اسلوب نہیں، کاریگر کے پاس اگر مناسب اوزار نہیں، تو جو کام وہ کرنے چلا ہے وہ نہیں کرپائے گا۔ چسٹرٹن، برنارڈ شا، اور رشید احمد صدیقی کا اسلوب تنقید کے لیے مناسب نہیں کیوں کہ اس اسلوب میں تجزیاتی مطالعہ ممکن نہیں، حقائق کے تفحص اور مسائل کی سمجھ کے امکانات محدود اور استدلالی طریق کار کے ذریعے نتائج کے استنباط کے راستے مسدود ہیں۔ اس اسلوب میں کسی ادب، ادیب اور ادبی مسئلے کا جامع اور تفصیلی مطالعہ ممکن نہیں۔ اس اسلوب میں تفصیلی حوالات اور ان پر مدلّل بحث، تحقیقی اور تنقیدی سرمائے کا عالمانہ اور تخلیقی استعمال، کسی فلسفیانہ تصوّر کی تفسیر و توضیح، کسی ادبی یا جمالیاتی نظریے کی تعمیر یا بطلان کی فاضلانہ کوشش کے امکانات وسیع نہیں۔ یہ اسلوب مبصرانہ نظر ڈالتا ہے، طائرانہ جائزہ لیتا ہے، پھڑکتی ہوئی راے دیتا ہے، ادبی حوالوں اور فلسفیانہ مواد کے غیر ذمے دارانہ اور سرسری استعمال کے لیے بذلہ سنجی کا سہارا لیتا ہے۔ عالمانہ مباحث کو لفاظی اور عبارت آرائی میں گم کرتا ہے۔ تحقیقی و تدقیق کی عرق ریزی کے بجاے ذہن کی جودت اور طرارّی سے سہل مقاصد حاصل کرتا ہے۔ حقیقت روشن کرنے کے بجاے اس پر آرائش و زیبائش کے پردے ڈالتا ہے اور نظر کو بصیرت بخشنے کے بجاے اسے بلند آہنگ تراکیب کی چمک دمک، رنگ اور آوازوں سے خیرہ کرتا ہے۔ میں جانتا ہوں کہ تنقید میں اس اسلوب کی ضرورت پڑتی ہے جو فن کار کے جذبات و احساسات کی نازک لرزشوں کے بیان کی صلاحیت رکھتا ہو۔ لیکن جس قسم کے شاعرانہ اور رنگین اسلوب کی ہماری تنقید عادی رہی ہے اس کا تنقید کے emotive اسلوب سے دور کا بھی رشتہ نہیں۔ اس اسلوب سے سرور جیسے بالغ نظر نقاد کے ذہن کو پوری طرح پھلنے نہ دیا تو پھر ان حضرات کا تو کہنا ہی کیا جو خالی الذہن سر پر زبان کی چاشنی کے گھڑے اٹھا کر دنیاے تنقید میں داخل ہوتے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ اردو میں تنقید کے اسلوب کی وہی روایت چلنے والی تھی جسے حالی نے قائم کیا تھا۔ یہ سرور کا المیہ ہے کہ وہ اسلوب کی اہمیت کو سمجھنے کے باوجود اسے اُبلی ہوئی کھچڑی ہی سمجھتے رہے، حالاں کہ وہ اُبلی ہوئی کھچڑی نہیں تھا۔ کبھی کبھی الفاظ اپنے انسلاکات سے فکر کے دھاروں کو اس طرح موڑ دیتے ہیں کہ بڑے بڑے فلسفے بھی منھ تکتے رہ جاتے ہیں۔ اُبلی ہوئی کھچڑی حالی کے اسلوب کی تعریف نہیں ہے۔ یہ اسلوب

کا بیان نہیں ہے۔ لیکن شوخ طبیعتوں کے لیے کھچڑی کا لفظ زیادہ رنگین اور مرغن اسالیب کی تلاش کا تازیانہ بنا۔ سرور نے اس روایت کو چھوڑا جو حالی اور عبدالحق اور کلیم الدین احمد کی روایت ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو تنقید ایک بہت ہی ذہین اور طباع نقاد سے اُن عظیم تنقیدی کارناموں کو وصول نہ کرسکی جن کی جائز توقعات وہ سرور سے وابستہ کیے ہوئے تھی۔

لیکن اسلوب شخصیت سے الگ کوئی چیز نہیں ہے، اور سرور کا اسلوب اُن کی شخصیت کا آئینہ دار ہے جو دلچسپ، شوخ اور ذہین ہے، متوازن، معتدل اور ملنسار ہے، روشن خیال، کشادہ جبیں اور متجسّس ہے، خیر کی پرستار، شر سے متنفر، حسن و مسرّت و صداقت کی قدر پہچاننے والی، شریف، نجیب اور کریم النفس ہے۔ سرور سفید پوش، بلند جبیں، اور سناب (snob) نہیں ہیں۔ وہ نہ تو خود کو اتنا لیے دیے رکھتے ہیں کہ پُر نخوت معلوم ہوں اور نہ اتنے گھل مل جاتے ہیں کہ اپنی ذات اور انفرادیت کو برقرار نہ رکھ سکیں۔ وہ سماجی اور سیاسی معاملات میں لبرل خیالات کے علمبردار ہیں لیکن ان کے لبرل خیالات سماجی تحریکات اور اخلاقی سطحیات کا روپ دھارن نہیں کرتے۔ وہ وضع دار ہیں، مُدرّس ہیں، بزرگ ہیں، اور اردو کی عظیم سے عظیم اور چھوٹی سے چھوٹی شخصیتوں کے ساتھ ان کے نہایت پُرخلوص اور گھرے مراسم رہے ہیں۔ اسی لیے ان کی آواز میں کبھی کبھی ایک وضع دار مدرس کا بزرگانہ لب و لہجہ پیدا ہوجاتا ہے۔ لیکن وہ ترقی پسندوں کی طرح کبھی سبق نہیں پڑھاتے، احساسِ جرم پیدا نہیں کرتے۔ وہ جو ان کے ہم خیال نہیں ہیں اُن کے منہ پر کالک نہیں ملتے۔ کتے کو نام دے کر پھانسی پر نہیں چڑھاتے۔ اپنے روشن اور نیک خیالات کو شہرت کو پونجی نہیں بناتے اور اپنے صاف اور اُجلے کپڑوں کو چوراہوں پر نہیں دھوتے۔ وہ بزرگوں کی صحبت کو مایۂ افتخار سمجھتے ہیں لیکن مکتبی نقادوں کی مانند خوردوں کو نظر انداز نہیں کرتے۔ وہ نوواردانِ بساطِ ادب کی حوصلہ افزائی کرتے ہیں، لیکن حزبی نقادوں کی مانند ان کی بے جا طرفداری نہیں کرتے۔ وہ ادب اور آرٹ کو شخصیت کی نشوونما کے لیے ضروری سمجھتے ہیں لیکن تہذیب کے گدھوں کی مانند اسے شخصیت کی آرائش اور زیبائش کا ذریعہ نہیں بناتے۔ وہ ادب میں اعلیٰ سنجیدگی کے قائل ہیں لیکن شیریں دیوانگی کی لطافتوں سے بے خبر نہیں۔ اسی لیے وہ ادب کا نہایت ستھرا اور نستعلیق مذاق رکھنے کے باوجود ادب کے ان تمام گل بوٹوں میں جو اعلیٰ

سنجیدگی کے شاہ بلوط سے پرے رونق بخشتے ہیں، دلچسپی لیتے رہتے ہیں۔ رنگ و نور کی اس بارش میں وہ بے محابا نہائے نہیں لیکن اتنے دامن کشاں بھی نہیں رہے کہ تندخو بلند جبینی کے متہم ٹھہرتے۔

سرور کے مضامین سے غیر اطمینانی کا سبب یہ ہے کہ ہم اُن سے بہتر نگارشات اور خوب سے خوب تر کی جستجو کی توقعات وابستہ کیے ہوئے ہیں۔ کلیم الدین احمد نے ان پر سخت تنقید اسی لیے کی تھی کہ سرور میں انھیں ایک قد آور اور صحیح الدماغ نقاد کے خدوخال نظر آئے تھے۔ سرور کو پڑھ کر ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ اگر ان کی فکر زیادہ مربوط، مطالعہ زیادہ منظم اور اسلوب زیادہ اصولی، زیادہ ارضی، زیادہ کھرا ہوتا تو نہ صرف یہ کہ وہ اپنے موضوعات پر زیادہ عالمانہ طور پر حاوی ہو سکتے تھے بلکہ ایک ایسا ناقدانہ نقطۂ نظر بھی پیدا کر سکتے جو ادب کے متنازعہ فیہ مسائل اور نظریاتی مباحث میں چند واضح تصورات، چند قابلِ قبول نظریات اور چند ٹھوس نتائج کی طرف ان کی اور ہماری رہبری کا بھی ضامن ہو سکتا۔ سرور کے یہاں رہبری ہے لیکن دلربائی کے ساتھ، اور دلربائی کے لیے وہ اسلوب کی دلفریبی اور متوازن خیالات کی نظر فریبی سے کام لیتے ہیں۔ عام لیڈر نقادوں کی طرح وہ کبھی ہم میں احساس گناہ پیدا نہیں کرتے۔ یہ وہ خصوصیت ہے جو انھیں تنقید کے بڑے بھائیوں سے مختلف بناتی ہے اور انھیں اس دانشورانہ برادری کا ایک فرد بناتی ہے جو ادب کو چند سماجی اور اخلاقی مقاصد کے حصول کا ذریعہ سمجھنے کی بجائے بہت کچھ اور سمجھتی ہے۔ سرور تنقید میں چند نتائج پر پہنچنا چاہتے ہیں۔ چند ایسے ادبی تصورات اور نظریات کی تشکیل کی طرف قدم بڑھاتے ہیں جو جامع اور ہمہ گیر ہوں۔ یہ خصوصیت انھیں ترقی پسندوں سے مختلف بناتی ہے جن کی تنقید طے شدہ نظریات کی تاویل، تفسیر اور تبلیغ سے آگے نہیں بڑھتی۔ سرور کے یہاں تفحص اور انکشاف کی کوشش ملتی ہے، لیکن کوشش بار آور ثابت نہیں ہوتی، کیوں کہ تنقید میں موضوع اسی وقت معنوی اسرار بے نقاب کرتا ہے جب تجزیہ، تحلیل، تفسیر اور تشریح کے محاذوں سے اس پر بیک وقت دھاوا بولا جائے۔ سرور ایسا نہیں کرتے۔ وہ تلوار چلانے کے بجائے تلوار سے کھیلنے لگ جاتے ہیں اور سمجھتے ہیں ہتھیار کی چکاچوند سے بھی وہی نتیجہ برآمد ہوگا جو تُلا ہوا وار کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ادب کے اچھے خاصے مہتم بالشان موضوعات، تعمیمات اور نفسِ

مضمون سے غیر متعلق مباحث کا شکار ہو جاتے ہیں۔ یہاں یہ بات سرور کے حق میں کہی جا سکتی ہے کہ اُنھوں نے عام مکتبی نقادوں کے بر عکس ہمیشہ ادب کے اہم بنیادی اور التہابی مسائل میں دلچسپی لی ہے۔ اگر وہ اپنے موضوع سے انصاف نہیں کر سکے تو اس میں قصور ان کی تنقیدی صلاحیتوں کا نہیں، بلکہ طریقِ کار کا ہے۔ سرور کے طریقِ کار کے نقائص میں تجزیاتی مطالعے کی کمی، عمومی بیانات کی فراوانی، غیر متعلق مباحث کی بھرمار، پیش پا افتادہ خیالات کا چمک دار اقوال میں آواگون، اور وہ خاص نیم مدرسانہ، نیم شاعرانہ، نیم متصوفانہ اور نیم شاطرانہ رویہ شامل ہے جو نفسِ مضمون سے متعلق تمام اہم اور غیر اہم لیکن مروج اور مقبول رایوں کی نکیلی شاعرانہ عبارت میں تلخیص پیش کرنے کے بعد ان کی تردید یا تائید کا خطرہ مول لیے بغیر ان پر اس طرح حاشیہ آرائی کرتا ہے کہ بادی النظر میں یہی معلوم ہو کہ ان رایوں سے مختلف کوئی نئی رائے قائم کی جا رہی ہے لیکن نگاہِ ژرف بیں سے یہ حقیقت چھپائے نہیں چھپتی کہ اسلوب کی تمام مشاطگی اور قطعیت سے پہلو تہی کی تمام کوششوں کے باوجود مختلف اور متضاد رایوں کے بے شمار گھوڑوں پر سوار نقاد کی اپنے اسپِ خیال پر گرفت اتنی مضبوط نہیں ہے کہ وہ اسے آگے نکال لے جا سکے۔ اور اس تمام تگ و دو کا نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ عمر ٹھیک کہتا ہے لیکن بکر کی بات بھی اتنی غیر ٹھیک نہیں جتنی زید کی بات جو گو غلط نہیں لیکن اتنی ٹھیک بھی نہیں جتنی عمرو زید کی بات جو گو بہت صحیح نہیں لیکن اتنی غلط بھی نہیں اور کافی ٹھیک ہے۔ اسی لیے سرور کے کسی خیال کی گرفت زندہ مچھلی کو ہاتھ میں پکڑنے کے برابر ہے۔ شاید اسی سبب سے سرور کا حال کبھی حالی کی طرح اتنا پتلا نہیں ہوا اور میدان پانی پت کی طرح پائمال نہیں ہوا۔ عام مکتبی نقاد کی اس خصوصیت کو نہ بھولیے کہ وہ ہمیشہ محفوظ فضاؤں میں پرواز کرتا ہے۔ مکتبی نقاد کے بر عکس سرور نے غیر محفوظ فضاؤں میں بھی اُڑان کی ہے۔ لیکن جب بھی وہ اڑے ہیں اسلوب کے پروں پر اور توازن کا پورا پنجرہ لے کر اُڑے ہیں۔ اسی لیے ہمیشہ اونچی اُڑان سے محروم رہے ہیں۔ ان کی نظر تیز طرار اور شوخ ہے، لیکن آسائش کی خوگر اور مشقت سے محترز بھی ہے، اسی لیے وہ خیالات، تصورات اور نظریات کے تاریک گھنے جنگلوں کو کاٹتی ہوئی اپنا راستہ بنانے سے پرہیز کرتی ہے، اور چھتناروں پر پھدکتی ہے لیکن چھتنار کے نیچے الجھی ہوئی شاخوں، بیلوں اور جڑوں سے الجھ کر ناخن عقدہ کشا کو

زخمی نہیں کرتی۔ اُن کے مضامین ادب کے سروے ڈپارٹمنٹ کی رپورٹیں نہیں ہیں لیکن طائرانہ نظر کی سطحیات سے پاک دامن بھی نہیں ہیں۔

"جدّت پرستی اور جدیدیت کے مضمرات"، "ادب میں جدیدیت کا مفہوم" اور "نئی اردو شاعری" سرور کے ذہن کی تازہ ترین عصری رجحانات میں دلچسپی کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ ان کی روشن خیالی اور ایک معنی میں سماجی اور ترقی پسند فکر کے پیش نظر ان مضامین کو لوگ سرور کی ذہنی قلابازی سمجھتے ہیں۔ لیکن سرور کے یہاں ابتدا ہی ادب کے اخلاقی اور سماجی نظریات کی تنگ دامانی سے رسّیاں تڑانے اور آرٹ کے خالص جمالیاتی تجربے کو پانے کی ایک جھجکی ہوئی روایت رہی ہوئی ہے، جو قدامت پرستی کے خلاف جدید ذہن کی بغاوت کی روایت ہے اور جس کا آغاز حالی اور سرسیّد سے ہوتا ہے۔ اقبال اور اکبر پر لکھتے وقت بھی سرور کی یہی کوشش رہی ہے کہ اپنے ذہن کو قدامت پسند اقدار کا شکار ہونے سے بچاتے رہیں۔ خاص تاریخی حالات کی وجہ سے غالب کے بعد اردو ادب قدیم و جدید کی کشمکش کا آئینہ دار رہا ہے، اور سرور سمیت تمام نقادوں کی ہمدردیاں جدید اور لبرل تصورات کے ساتھ رہی ہیں۔ صاف بات ہے کہ عناصرِ خمسہ اور اقبال، اکبر اور پریم چند پر لکھتے وقت سماجی روشن خیالی سے دامن جھٹک کر بات نہیں کی جا سکتی۔ لیکن سماجی روشن خیالی کی جمالیات سماجی، اصلاحی اور اخلاقی ادب کی جمالیات رہی ہے۔ نطشے کا تو کہنا ہے کہ آرٹ وہاں پر شروع ہوتا ہے جہاں سے خیر و شر کی سرحدیں ختم ہوتی ہیں۔ نطشے کا خیال انتہا پسند معلوم ہو تو اس سے قطع نظر کیجیے، لیکن اس حقیقت سے چشم پوشی ممکن نہیں کہ ادب کے سماجی اور اخلاقی نظریے میں اتنی وسعت اور لچک نہیں ہوتی کہ وہ اخلاقیات سے بلند ہو کر ان اندھیری گپھاؤں میں جھانک سکے جہاں زندگی کے چیتے کی زبان خون آلودہ ہے اور تخلیق کی آنکھ کا انگارہ شرر بار۔ ادب اس آباد خرابے میں فنکار کے احساسِ سفر کی داستان ہے۔ اس سفر میں ایسے بھی مقامات آتے ہیں جو لبرل دانشور کی انسان دوستی اور سماجی بہبود کے مقامات سے ماورا ہیں۔ سماجی فکر ان مقامات کے عرفان کا نہ تو ذریعہ بن سکتی ہے نہ ان کی تخمین کا پیمانہ۔ ایک مقام تو مثلاً دردمندی کا ہے جو لاتقنطو کی سرحدوں میں داخل ہونے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔ یہ دردمندی رنڈیوں اور بھڑووں پر نظمیں اور افسانے لکھنے والے بادلیئر اور منٹو میں آپ کو مل جائے گی۔ وہ

سفید پوش جن کی بُراق شیروانی میں اقبال کی نظم اور ابوالکلام کی نثر کے گلاب لگے ہوئے ہیں، اور وہ مارکسی پمفلٹ باز جو پہلوانوں کی طرح صحت مند اور غیر صحت مند ادب کے مگدر گھمایا کرتے ہیں، وہ اس مقام کو سمجھ نہیں سکتے اور اسی لیے بیسویں صدی کے اس فنکار کو بھی سمجھ نہیں سکتے جو وجود کی آخری چٹان سے عدم کے بے پایاں خلاؤں کا نظارہ کرتا ہے، جو تشکیک کی کڑی دھوپ میں اس زمین پر قدم جمانے کی کوشش کرتا ہے جو آہستہ آہستہ کھسک رہی ہے، جو مذہب کلچر اور فلسفے کے بخشے ہوئے تمام دلاسوں کو چباتا رہتا ہے اور بالآخر منھ کھول کر اُن کا سفوف ہوا میں بکھیر دیتا ہے کیوں کہ وہ غدود جو لعابِ دہن پیدا کرتے تھے خشک ہو چکے ہیں۔ بڑے آرٹ کا تجربہ فطرت کے مظہر کی مانند، زندگی کی اصلیت کی مانند، بیک وقت ہولناک اور دلفریب ہے۔ بیسویں صدی کا ادب ایک برہنہ شعلے کی مانند تابناک اور ملتہب ہے۔ سفید پوش روشن خیالی، سہل رجائیت اور لجلجی انسان دوستی کی چھوئی موئی انگلیوں سے اُسے چھوا نہیں جا سکتا۔ سرور یہ بات جانتے تھے۔ وہ جانتے تھے کہ ادب کے سماجی اور اخلاقی تصورات اہم ہیں لیکن کافی نہیں۔ انھیں ایسے نظریۂ شعر اور جمالیاتی تصور کی ضرورت تھی جو بیسویں صدی کے فن کار کے احساس اور ہوش مندی کے کرب کو سمجھ سکے اور محض عقلیت پسندی اور لبرلزم کو حاصلِ زیست اور حاصلِ کائنات نہ سمجھے۔ اسی لیے اپنی تمام روشن خیالی کے باوجود سرور نے اپنے نظریۂ شعور کو اپنی روشن خیال فکر کے حصار میں محصور نہیں کیا۔ وہ فنکار کی روح کی اندھیری رات کے تجربات کو بھی سمجھ سکتے ہیں، اور ان کی پرکھ کے لیے ایسے پیمانے تراش سکتے ہیں جو محض سماجی اور اخلاقی نہ ہوں اور اتنی وسعت اور لچک رکھتے ہوں کہ ان تجربات کا بھی احاطہ کر سکیں جو فن میں اتنے پیچیدہ طریقے پر ظاہر ہوتے ہیں کہ زمان و مکان سے بے نیاز نہ ہونے کے باوجود عصری زندگی کا کھردرا کھلا صحافتی بیان بننے کی بجائے عصریت اور فنکارانہ حسیت کا ایسا بیان ہوتے ہیں جسے سماجی تنقید کے طے شدہ خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ تخلیقِ فن کے سفر میں، بقول جذبی، ''بجز خلوص و صداقت، بجز جنون و وفا/ بجز صعوبتِ منزل، بجز عقوبتِ راہ'' فنکار کا نہ کوئی ہمسفر ہوتا ہے نہ رہنما۔ اسی لیے نقدِ فن کی پہلی منزل ہی نقاد کی سب سے بڑی آزمائش ہوتی ہے۔ یہ فنکار کے تجربے میں ہمدردی سے شریک ہونے کی منزل ہے۔ سرور بہت پہلے سے اس نکتے سے واقف ہیں۔ ''نئے اور پرانے چراغ'' کے

دیباچے میں ہمیں یہ سطریں ملتی ہیں:

> رچرڈسن نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ایک اچھے نقادمیں تین خوبیاں ہونی چاہییں۔ اس کیفیت ذہنی تک پہنچنا جو مصنف یا تصنیف کی ہے۔ تجربات اور تجربات میں امتیاز نہ کرنا تاکہ ان کی قدروقیمت کا اندازہ ہو سکے۔ قدروں کا نباض ہونا۔ اسی اصول پر چلنے کی میں نے کوشش کی ہے۔

اس اصول کی پابندی کے بغیر اعلیٰ تنقید ممکن ہی نہیں۔ اسی لیے سرور کی تنقید میں نہ تو ترقی پسندوں کا فناٹسزم ہے جو ان فنکاروں اور فن پاروں کی طرف ذہن کے دریچے بند کر لیتا ہے جو ترقی پسندی کا کھلا پرچار نہیں کرتے، نہ ہی سفید پوش دانشور کی وہ خودنگر اور خود آرا دانشوری ہے جو بھوکے بچے کا چہرہ دکھا کر لجلجی جذباتیت اور بھلی بھلی انسان دوستی کی نمائش کرتی ہے۔

کسی زمانے میں جذبی نے سرور سے پُرخلوص گزارش کی تھی کہ وہ "مرشدانِ حق آئین" کے اثر سے باہر نکلیں اور باغیوں اور انقلابیوں کے ہمسفر بنیں۔ وقت کی ستم ظریفی دیکھیے کہ آج سرور بیسویں صدی کے اس ادب کو، جو ٹوٹتے ہوئے انسانی رشتوں اور روحانی خرابوں، دکھی شعور اور زخم خوردہ حسیّت کا ادب ہے، سمجھنے کی کوشش کر رہے ہیں اور کسی وقت کے جیالے انقلابی، "مرشدانِ حق آئین" کے نائب منابوں کے کھانستے کھنکارتے لبرلزم کو اپنا بےضرر انسان دوست کلام سنا رہے ہیں۔

مذکورہ بالا مضامین کے متعلق یہ بات بھی کہی گئی ہے کہ وہ جدیدیت پر صاد کرتے ہیں اور ان کی تنقید نہیں بن پاتے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ اعتراض درست ہے، اور اس کمزوری کا سبب ذہنی مفاہمت میں نہیں بلکہ سرور کے تنقیدی طریقِ کار میں تلاش کرنا چاہیے۔ سرور کا طریقِ کار ہمیشہ تجزیاتی سے زیادہ تفسیری اور تاویلی رہا ہے جو ان کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔ اس طریقِ کار پر بحث آگے چل کر کروں گا۔ سردست تو میں یہ بتانا چاہوں گا کہ مذکورہ بالا مضامین میں جدیدیت کے بہت سے اہم پہلوؤں کا عکس نہیں ملتا، بہت سے مباحث تشنہ ہیں، بہت سے محرکات کی ماہیت اور بہت سے فنی رویوں کی نوعیت کو سرور پورے طور پر سمجھ نہیں پائے۔ اس کے باوجود یہ مضامین اہم ہیں، کیوں کہ جدیدیت کے سلسلے میں اتنی گرما گرمی کے باوجود آپ

ایسے کتنے مضامین گنوا سکتے ہیں جو جدیدیت کا عالمانہ، معروضی اور جامع تعارف پیش کرتے ہیں؟

ان مضامین نے ایک دلچسپ سوال یہ بھی پیدا کیا ہے کہ ترقی پسندوں کی مانند کیا جدید شاعر بھی سرور کی قیادت سے انکار کریں گے؟ ایک معنی میں تو سرور پر باقر مہدی کے نہایت ہی نکتہ رس اور ذہین مضمون سے اس انکار کا آغاز ہو چکا ہے۔ دراصل کسی بھی رجحان یا تحریک سے نقاد کی ایسی وابستگی جو اس کی فکر و نظر کی آزادی کو مجروح کرے، خود نقاد کے شخصی ارتباط کے لیے نقصان دہ ہے۔ لیڈری اور قیادت کے خبط نے اچھے اچھے نقادوں کی تنقید کو تباہ کیا ہے۔ فی نفسہٖ تنقید ایک تربیت یافتہ ذہن کی آزادانہ سرگرمی ہے جو جماعتی اور حزبی بن کر پروپیگنڈا بن جاتی ہے۔ اعلیٰ تنقید، تنقیدی اصولوں کی بنیاد پر ہی لکھی جاتی ہے اور معروضیت اور غیر جانبداری تنقید کے اہم ستون ہیں۔ نقاد ذہین اور بالغ قارئین کا حلقہ پیدا کرتا ہے، پیروں، مریدوں اور پرستاروں کا کارواں نہیں۔ وہ اس بات سے قطع نظر کہ کتنے لوگ اس کے ہم خیال بنیں گے، اپنے خیالات پیش کرتا ہے، اسی لیے ایک قسم کی دانشورانہ خانقاہیت اور گوشہ نشینی نقاد کے ذہنی ارتباط کے لیے ضروری ہے تاکہ وہ شخصی تعلقات کے تقاضوں اور مقبولِ عام رجحانات اور تصورات کی ترغیبات سے بلند ہو کر وہی لکھ سکے جو کچھ اس نے سوچا اور محسوس کیا ہے۔ نقاد کو یہ جان کر چلنا چاہیے کہ جن فنکاروں کی حمایت اور سرپرستی میں وہ قلم اٹھا رہا ہے ان فنکاروں کے پاس اسے disown کرنے کی اپنی وجوہات ہو سکتی ہیں۔ اس پر چراغ پا اور غمگین ہونے کی ضرورت نہیں۔ فن کار تو اپنی بغاوت میں انتہا پسند بھی ہو سکتا ہے۔ نقاد کا کام اس کی بغاوت اور انتہا پسندی دونوں کو تنقید کی کسوٹی پر پرکھنے کا ہے، فنکاروں کی طرح خود بھی پرجوش اور جذباتی اور انتہا پسند بننے کا نہیں۔ قیادت اس مفروضے پر کام کرتی ہے کہ اس کے پاس دوسروں کو سکھانے کے لیے بہت کچھ ہے۔ آرنلڈ، حالی، سرور اور احتشام حسین کی ناک کے نیچے میں یہ سوال پوچھ رہا ہوں: کیا فنکار نے تنقید سے کبھی کوئی سبق حاصل کیا ہے؟

"شاعری میں شخصیت"، "نظم کی زبان"، "نثر کا اسٹائل" تنقید کے اہم موضوعات ہیں اور سرور نے ان پر اپنے طور پر خوب لکھا ہے، لیکن جو کچھ لکھا ہے اطمینان بخش نہیں ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> کہا جاتا ہے کہ شاعری شخصیت کا آئینہ ہے۔ یہ قول کافی گمراہ کن ہے۔ جس طرح آئینے میں کسی شے کا عکس نظر آتا ہے اس طرح شخصیت کا عکس شاعری میں نظر نہیں آتا۔ نہ شخصیت اتنی سادہ اور واضح شے ہے، نہ شاعری اتنی شفاف اور ہموار سطح رکھتی ہے کہ ہمیں شاعر کی شخصیت اس کے کلام میں بجنسہ نظر آئے۔

اس سے بہتر مضمون کا آغاز ممکن ہی نہیں ہے۔ لیکن ان ابتدائی جملوں کے بعد پورا مضمون شخصیت کی سطحی تعریف اور میر، سودا، انشا اور غالب کے کلام میں منعکس ان کی شخصیتوں کے بیان کی نذر ہو جاتا ہے۔ ایسے مضامین تو زبان و ادب کے مدرّس سینکڑوں کی تعداد میں لکھتے آئے ہیں اور آج بھی لکھ رہے ہیں، کیوں کہ نصاب تعلیم سوانح اور شاعری دونوں کے مطالعے پر اصرار کرتا ہے اور سوانح اور شاعری باہم مل کر اس سوانحی تنقید کو رواج دیتے ہیں جس کی ناف سے ایک ہی سوال انگڑائی لے کر جنم لیتا ہے اور امتحان کے پرچوں پر دراز ہو جاتا ہے:

> فلاں شاعر کی شخصیت کے جو نمایاں پہلو اس کی شاعری میں جھلکتے ہیں، ان پر لکھو۔

سرور شخصیت اور شاعری کے متعلق ایسے ہی سوالوں کے جواب دیتے ہیں اور اسی لیے ان لوگوں کو مایوسی ہوتی ہے جو کیٹس کی negative capability سے لے کر ایلیٹ کے شخصیت سے فرار تک کے آرٹ کے غیر شخصی تصورات پر مباحث کی توقع رکھتے ہیں۔ یہ تصورات بالآخر رومانیت اور کلاسیکیت کے ٹکراؤ کی صورت اختیار کرتے ہیں اور زبان اسلوب اور ہیئت کے مسائل پر آ کر ختم ہوتے ہیں۔ مثلاً ہیوم کا یہ خیال کہ شاعر کا کام ذات کا اظہار نہیں بلکہ جو کچھ وہ دیکھ رہا ہے ـــ شے یا ذہن کا خیال ـــ اسے اس کے پورے پیچ و خم کے ساتھ پیش کرنے کا ہے، پیکر تراشی، استعارے اور نظم کی عضوی وحدت کے تصورات کو جنم دیتا ہے۔ اسی طرح پاؤنڈ کا آئیڈیوگرام تک کو ایک استعارہ سمجھنے پر اصرار اور ہیوم ہی کی مانند art-object میں بدلنے کی خواہش کا سرچشمہ وہی مخالف رومانی رویہ ہے جو تجریدات اور واہموں سے بیزار ہے اور صنم تراشی (iconography) کو رومانی ذہن کی مہین فضاؤں، واہموں اور تجریدات کا تریاق

سمجھتا ہے۔ یا پھر ایلیٹ کے یہ خیالات کہ شاعر کے پاس بیان کرنے کے لیے شخصیت نہیں ہوتی بلکہ محض ایک میڈیم ہوتا ہے؛ شاعری شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے گریز ہے، جذبہ کا اظہار براہِ راست نہیں کرتی، بلکہ خارجی تلازمات کے ذریعے کرتی ہے؛ وہ آدمی جو شعر کہتا ہے اس آدمی سے جو دکھ جھیلتا ہے جتنے فاصلے پر ہوگا اتنی شاعری زیادہ اچھی ہوگی؛ وہ جذبہ جو شعر میں اظہار پاتا ہے ضروری نہیں کہ وہ من و عن ویسا ہی ہو جیسا کہ فنکار نے اسے محسوس کیا تھا، اور یہ بھی ضروری نہیں کہ یہ جذبہ قاری میں بعینہ وہی جذبہ پیدا کرے جو فنکار کا تھا؛ ان خیالات کے علاوہ ایلیٹ کا شاعری کی عضوی وحدت پر اصرار، شاعری اور جذبے، موضوع اور ہیئت، شاعرانہ اور غیر شاعری کی تفریق سے انکار، شاعری میں بہت کچھ شعوری ہونے کے ساتھ ساتھ بہت کچھ غیر شعوری ہونے پر زور، فنکار کے possessed ہونے اور تخلیقی سرچشمے کے dark embryo کا تصور، یہ سب مل کر ایک نو کلاسیکی اور مخالف رومانی بوطیقا کی طرف پیش قدمی کرتے ہیں اور نفسیاتی اور سوانحی دونوں قسم کی شخصیت والی تنقید کو کلینک اور مدرسے میں دھکیل کر فنکار کی بجائے فن، شاعری کی بجائے شعر، یعنی پاؤنڈ کے وہی art-object پر نظر مرکوز کرنے کی تعلیم دیتے ہیں۔ رد عمل کے طور پر آئیور ونٹرس کے تصورات لیجیے جو اخلاقی ہیں اور شعور اور شعر کے عقلی مواد پر زور دے کر شاعری کو میڈیم کی سطح سے اٹھا کر شخصیت کی سطح پر پہنچاتے ہیں۔ پھر ایلن ٹیٹ، ہربرٹ ریڈ، ایٹس اور دوسرے بے شمار نقاد ہیں جن کے نظریات بھی نہایت ہی اہم اور بنیادی ہیں۔ غرض کہاں تک لکھا جائے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ان مسائل کا سرور کے مضمون میں سایہ تک نہیں۔ اس بات کا اشارہ تک نہیں کہ یہ مسائل ان کے ذہن کے پس منظر میں رہے ہوں گے۔ آرٹ کے غیر شخصی تصور پر ایلیٹ کے خیالات اس کے تین مضامین میں ملتے ہیں: "روایت اور انفرادی صلاحیت"، "ہملٹ اور اس کے مسائل" اور "میٹافزیکل شاعر"۔ سرور کے مضمون میں ان مضامین کا حوالہ تک نہیں، اور جس مضمون سے انھوں نے کام نکالنے کی کوشش کی ہے وہ ہے ایلیٹ کا مضمون "شاعری کی تین آوازیں" جو قطعی دوسرے مباحث کو سامنے لاتا ہے۔ سرور کا متوازن مزاج غزل، شاعری اور عورت کو اعصاب پر سوار کرنا پسند نہیں کرتا۔ لیکن یہ مضمون واقعی سرور کے اعصاب پر سوار ہو گیا ہے۔ کم از کم چار پانچ مضامین میں ایلیٹ صاحب نہ

فجر دیکھتے ہیں نہ عصر، اپنی تین آوازوں میں بانگ پر بانگ دیے جاتے ہیں۔ کسی ایک مضمون یا ایک دو اقوال کا ذہن پر بے جا تسلّط تو خیر نقادوں کے یہاں قابل معافی ہے لیکن سرور جیسے پختہ نقادوں کے یہاں ناقابلِ برداشت بن جاتا ہے۔ سرور کی نظریاتی تنقید کی یہ کمزوری ہے کہ وہ نفسِ مضمون سے متعلّق اہم اور وزنی مواد کو سامنے نہیں لاتی۔ اسی لیے یہ مضامین عالمانہ دبازت سے محروم معلوم ہوتے ہیں اور اسلوب، شوخیِ طبع اور جودت ذہنی کے پر لگا کر اُڑتے ہیں۔ علم کا نعم البدل سوائے علم کے کچھ نہیں۔ اور شخصیت اور شاعری کی بحث میں ایسی فرسودہ اور پیش پا افتادہ نفسیاتی باتیں کہ جسمانی کمزوریاں یا بچپن کی محرومیاں شخصیت کے پیالے میں کمی پیدا کرتی ہیں، لیکن یہ کبھی کسی نہ کسی میدان میں طاقت کا باعث بھی بنتی ہے۔ اور اس کی تفہیم میں شا کے باپ کی شراب نوشی، جوش کا بچپن میں اپنی جسمانی طاقت کا مظاہرہ، حسن نظامی کا اپنی عمر سے بڑے کو چیلنج کرنے میں پٹنا، سامرسٹ مام کے پیر کی خرابی، نطشے کا طاقت کا فلسفہ اور عظیم بیگ کا کھلنڈرا پن ایک بیمار جسم کا نتیجہ ہونا، زیب داستان کے لیے خوب ہیں، لیکن اس علمیت، بصیرت اور تفکّر کا نعم البدل نہیں جس کی سرور سے ہم بجا طور پر امید رکھتے ہیں۔

"نظم کی زبان" اور "نثر کا اسٹائل" میں سرور تقابلی انداز کو اپنا کر بول چال کی زبان کا کتابی زبان سے، نثر کی زبان کا نظم کی زبان سے اور غزل کی زبان کا نظم کی زبان سے مقابلہ کرتے ہیں۔ لیکن ایسا تقابلی مطالعہ زبان و بیان کے جو نازک مسائل پیدا کرتا ہے اُن سے عہدہ برآ ہونے کے لیے ضروری ہے کہ نقاد مختلف زبانوں، اصناف اور اسالیب پر مبنی عملی تنقید کا تجزیاتی اور تحلیلی طریقِ کار اپنائے۔ سرور ایسا نہیں کرتے، اور اسالیب کی مابعدالطبعیات میں گھوڑے دوڑانے لگتے ہیں۔ "نثر کی اسٹائل" میں چوڑی چکلی تعمیمات کے بعد مضمون کے آخر میں جا کر انھیں احساس ہوتا ہے کہ ناول، افسانے اور مضمون نگاری کے اسالیب میں فرق کرنا ہوگا، حالاں کہ اسی فرق کو ملحوظ خاطر رکھ کر وہ قلم اٹھاتے تو دونوں مضامین میں ان بے معنی تعمیمات کا شکار نہ ہوتے جنھیں بامعنی بنانے کے لیے انھیں اپنے اسلوب کی دودھاری تلوار کو نیام سے باہر کھینچنا پڑتا ہے۔

نظم وہ کنجی ہے جو ذہنی تصویروں کا صنم کدہ وا کرتی ہے۔ نثر وہ تلوار

ہے جو حق و باطل کا فیصلہ کرتی ہے۔ نظم میں ہر لفظ بقولِ غالب گنجینۂ
معنی کا طلسم ہے، نثر میں وہ اینٹ جو کسی دوسری اینٹ کے ساتھ مل کر
تاج محل بنتی ہے۔ نظم زبان کی توسیع اور نثر اس کی حفاظت کا نام ہے۔
نظم مے خانہ ہے اور نثر آئینہ خانہ۔

آپ دیکھیں گے کہ نثر کے یہ جملے بذاتِ خود آئینہ خانہ نہیں، بلکہ سرور کا مے خانہ ہیں۔ سرور کہتے ہیں کہ "شاعری تخلیقی اظہار ہے، نثری تعمیری۔ ایک متاثر کرتی ہے، دوسری قائل"، حالاں کہ ہم جانتے ہیں کہ افسانہ، ناول، ڈراما تخلیقی اظہار ہیں۔ سرور کہتے ہیں کہ نظم میں اشاریت ہوتی ہے، نثر میں وضاحت، حالاں کہ ہم جانتے ہیں کہ نثر اشاروں، کنایوں، استعاروں، قولِ محال اور ایپی گرام سے کم کام نہیں لیتی، اور رزمیہ مثنوی، اور مرثیہ محض اشاریت نہیں ہوتا۔ سرور کہتے ہیں کہ "شاعری نے رمزو ایما کا اور غزل نے انتشارِ ذہنی کا خوگر بنا دیا۔" "ادب نشہ تھا یا نجات، بصیرت کم تھا،" وہ کہتے ہیں، "اردو والوں کے اعصاب پر پہلے شاعری پھر غزل سوار رہی، نثر کا ارتقا بہت دیر میں ہوا۔" حالاں کہ ہم جانتے ہیں کہ دنیا کی زبانوں میں نثر کا ارتقا بہت دیر میں ہوا ہے اور اعلیٰ ادب کبھی نشہ اور نجات کا کام نہیں کرتا، معمولی ادب ہی کرتا ہے، اور معمولی ادب جتنا نثر خصوصاً داستان ناول اور افسانہ میں پیدا ہوا ہے شاعری میں نہیں ہوا۔ کیوں کہ شاعری اپنے عروضی ڈسپلن، رمزیاتی اور استعاراتی اسلوب کی بنا پر فنکار سے جو کٹھن اور صبر آزما تقاضے کرتی ہے وہ داستان سرائی کا بیانیہ اسلوب نہیں کرتا۔ ہر آدمی کی زندگی کم از کم ایک ناول کا مواد رکھتی ہے، جب کہ شعری مواد کے لیے تجربات سے زیادہ تخیل کی فسوں کاری کی ضرورت پڑتی ہے جو مبدء فیض کی طرف سے کروڑوں میں سے کسی ایک کو ملتا ہے۔ نشے اور فرار کے لیے لوگ شعر نہیں ناول پڑھتے ہیں کیوں کہ شاعری اس وقت تک اپنے معنی بے نقاب نہیں کرتی جب تک ذہن کی تمام قوتوں کو پوری توجہ سے نظم پر مرکوز نہ کیا جائے۔ اسی لیے نظم کو ایک بار نہیں بلکہ بار بار اور برسوں تک پڑھا جاتا ہے۔ سرور کہتے ہیں، غزل کے شاعروں کے برخلاف نظم کے شاعروں کو اپنی بات کہنے اور منوانے کے لیے اشاروں، کنایوں، جھلکیوں، حیرت ناک جلوؤں کے بجائے مسلسل اظہار، تعمیری اظہار، آغاز، وسط، انجام گویا فارم کے ایک گھرے تصور کو اپنانا ہوگا۔ سرور

سے یہ کس نے کہا کہ شاعری جب غزل کی ریزہ خیالی کو چھوڑے گی تو لازمی طور پر آغاز، وسط اور انجام والا تعمیری فارم بھی لائے گی؟ کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ شاعری جب سے میڈیم کا اظہار بنی ہے، یعنی جب سے اس نے اس شخصیت سے نجات پائی ہے جو شعری مواد میں منطقی ربط پیدا کرتا تھا اور آغاز وسط اور انجام والا بیانیہ اور منطقی طریقِ کار اپنا کر شعر کے عقلی مواد کی شعوری ترتیب کرتا تھا، تب سے ہملٹ کا کردار فٹ نوٹ میں چلا گیا اور ڈراما محض خود کلامیوں کا تواتر بن گیا ہے، یعنی شعور کی رو، اور ذہنی کیفیات کے بیان نے نہ صرف یہ کہ منطقی ربط کو قائم نہیں رکھا، بلکہ لسانی اور اسلوبی حرمتوں کی شکست و ریخت کا وہ کاروبار شروع کیا کہ نظم کی بے ربطی کے سامنے غزل کا انتشار اور نظم کے ابہام کے سامنے غزل کی رمزیت کی باتیں ماند پڑ گئیں۔ جدید نظم نے افہام و تفہیم، ابلاغ و ترسیل کے جو مسائل کھڑے کیے ہیں ان کے سامنے غزل کے رمز و کنایہ اور ریزہ خیالی کی باتیں اپنی تمام اہمیت کھو چکی ہیں۔ ربط و ضبط، نظم و تسلسل، تعمیر و ترتیب کی پوری جمالیات کو نئی نظم نے بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکا ہے۔ مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، مسدس اور مثمن اور نظم کے بتیس دانتوں کے بیچ غزل چہچہاتی رہی ہے تو اس کا سبب یہی ہے کہ وہ ان مختلف اور متضاد جذبات کے بیان کا ذریعہ رہی ہے جو منطقی قطعیت کی بجائے اظہار کے ذریعے توازن اور آہنگ پاتے ہیں۔ سرور سے بہتر ان باتوں کو کوئی نہیں جانتا اور ان کا اظہار اُن مضامین میں ہوا ہے جو غالب پر لکھے گئے ہیں۔ زیرِ بحث مضامین میں چوں کہ وہ اشاروں کنایوں سے آگے نہیں بڑھتے اور مدرسانہ تقابل سے بلند نہیں ہو پاتے اسی لیے الجھنیں پیدا ہوتی ہیں۔ سرور عوامی زبان، اردو کی شہرت، بول چال کی زبان اور کتابی زبان کے مسائل بھی چھیڑتے ہیں۔ خیال آرائی دلچسپ ہے، مسائل کا شعور رکھتی ہے لیکن نتیجہ خیز نہیں۔ ادبی زبان کی تخلیق میں شاعر بازار اور مدرسے کے بیچ سے اپنا راستہ نکالتا ہے جیسا کہ دانتے کی کوشش سے ظاہر ہے اور اس سلسلے میں دانتے کی تحریروں کو کوئی نقاد نظر انداز نہیں کر سکتا۔ سرور کرتے ہیں۔ وہ ورڈزورتھ کا ذکر کرتے ہیں لیکن ورڈزورتھ کے شعری اسلوب پر کالرج کی یہ بات کہ شاعری میں عام بول چال کا لفظ بھی ایسی معنوی گہرائیاں لے کر آتا ہے کہ پھر اسے عام لفظ کے طور پر سمجھا نہیں جا سکتا، شعری اسلوب کے متعلق ہماری فکر کو ایک نیا موڑ دے سکتی ہے۔ اردو کی شہریت، لسانی تعصبات کی بنا پر اردو کی علمی تہی

مایگی، فارسی کلچر کے اس پر گہرے اثرات وہ مسائل ہیں جن پر آج کل عمیق حنفی خوب رطب اللسان ہیں۔ سرور کے یہاں ان مسائل پر دلچسپ خیال آرائی ملتی ہے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ ان کا حساس ذہن کیسے ان دھاروں کی آواز سن لیا کرتا ہے جو زیر زمیں بہا کرتے ہیں۔ شاعری کو نثر کے قریب، شعری اسلوب کو بول چال کی زبان کے قریب، اور شاعری کو عام آدمی کے قریب لانے کی کوششیں علی الترتیب پاؤنڈ، ورڈزورتھ اور ایٹس (Yeats) نے کی ہیں۔ دیہاتی زبان کو تخلیقی طور پر استعمال کرنے کی کوشش ہندوستان کی علاقائی زبانوں کے فکشن اور ڈرامے میں مل جائے گی لیکن شاعری میں نہیں۔ مختلف بولیوں کے بیچ ایک عام کسان کے لیے گجراتی شاعری کی زبان کس قدر قابلِ فہم ہے یہ کہنا مشکل ہے۔ ایسے مباحث میں لسانی کمیونٹی کی تہذیبی روایتوں کا بھی خیال رکھنا پڑے گا۔ پھر یہ بھی یاد رکھیے کہ زبان شاعری کے لیے ایک ضدی میڈیم رہا ہے۔ کیا اصلاح زبان کی ناسخ کی تحریک شعری اسلوب سے کھردرے اور غیر فصیح عناصر دور کرنے کے لیے نہیں تھی؟ کیا وِٹمین کی شاعری جان دار ہونے کے باوجود کھردرے پن اور نثریت کے عیب سے داغدار نہیں ہے؟ وہ انقلاب جو براؤننگ کی شاعری نے اسلوب کے شاعرانہ پن کے خلاف برپا کیا اور جس کا سلسلہ آج تک جاری ہے، اس قسم کا انقلاب ہندوستان کی علاقائی زبانوں میں کہاں کہاں ملتا ہے اور اردو میں اس کا آغاز کب اور کہاں سے ہوا ہے؟ یہ باتیں میں اس لیے لکھ رہا ہوں کہ زبان اور ڈکشن پر کوئی بھی بحث ہو، ان سوالات اور مسائل کو نظر انداز کر کے بار آور ثابت نہیں ہو سکتی۔ ڈکشن اور اسٹائل کا موضوع، شاعری میں شخصیت، زبان کا مزاج، زبان کی تہذیبی روایات، ملک کی لسانی فضا، فن کار اور قاری، عوام اور آرٹ، اعلیٰ ادب اور مقبول عام ادب، زبان کی مختلف بولیوں کے لوک گیت اور زبان کی مرکزی شعری روایت کے باہمی رشتے کے لیے بے شمار مسائل لے کر آتا ہے۔ میں یہ جانتا ہوں کہ ایک مضمون کیا ایک پوری کتاب بھی ان مسائل کا جامع احاطہ نہیں کر سکتی۔ میری شکایت یہ نہیں کہ ان مسائل پر سرور نے بحث کیوں نہیں کی۔ میری شکایت صرف یہ ہے، اور وہ سرور کے خلاف نہیں بلکہ ہماری عام تنقیدی روش کے خلاف ہے، کہ نقاد اس طرح قلم رانی کرتا ہے گویا مسئلے کا صرف ایک ہی پہلو ہے اور وہ وہی ہے جسے وہ بیان کر رہا ہے۔ جب تک نقاد کے ذہن میں مسئلے کے تمام پہلو نہ ہوں وہ کسی ایک پہلو پر بھی جامع، متوازن

اور تشفی بخش بحث نہیں کر سکتا۔ اس کی بحث ہمیشہ نئے مسائل اور الجھاؤ پیدا کرتی رہے گی۔ سرور کے مضامین تو نامکمل اور تشنہ ہیں ہی، رونا یہ ہے کہ ہم نے ان پر رتی بھر اضافہ نہیں کیا۔ اور یہ موضوع جو ایک لق و دق صحرا کی طرح تشنہ ہے، سرور، فراق، سردار جعفری، عمیق حنفی، اور شمس الرحمن فاروقی سے سوائے دو بوند پانی کے کچھ بھی حاصل نہ کر سکا۔

"فکشن کیا، کیوں اور کیسے" غنیمت ہے کیوں کہ فکشن پر سرور کم ہی لکھتے ہیں گو ان کے یہاں مغرب کے اہم ناول نگاروں کے نام ملتے ہیں اور دنیا کے شاہکار ناول یقیناً ان کے زیر مطالعہ رہے ہوں گے۔ لیکن سامرسٹ مام (جس پر وہ "تنقید کیا ہے" میں ایک مضمون قلم بند کر چکے ہیں) کے سوا ناول، اور ناول نگاروں پر انھوں نے اتنی رغبت اور محویت سے نہیں لکھا جتنا کہ شاعری پر لکھا ہے۔ وہ لوگ جو خودی اور بے خودی کی فلسفہ آرائیوں میں الجھے رہتے ہیں ان کے لیے فکشن اور ڈرامے کا مطالعہ ضروری ہے تاکہ وہ زندگی کے زیادہ ارضی تجربات سے دوچار ہوتے رہیں۔ فکشن عام زندگی کی طرف ہماری ہمدردیوں کے آفاق کو وسیع کرتا ہے اور اس دنیا میں آدمی کے لیے زندگی کرنے کے کیا معنی ہیں اس کی بصیرت عطا کرتا ہے۔ میں تو سمجھتا ہوں کہ چیخوف اور منٹو کو پڑھے بغیر اقبال پر اچھی تنقید لکھنا ممکن ہی نہیں ہے۔ سرور مارک شورر (Mark Shorer) کے ایک مضمون Technique as Discovery کا اقتباس دیتے ہیں جو ترجمے میں کافی الجھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ مارک شورر کا یہ مضمون اتنا اہم ہے کہ وہ ناول تو کیا آرٹ کے متعلق آدمی کے تصورات کو بدل کر رکھ دیتا ہے، کیوں کہ لارنس کے ایک ناول کے مطالعے کے ذریعے شورر اس نکتے کو ذہن نشین کرانا چاہتا ہے کہ فن کار تکنیک کے ذریعے ہی، یعنی فن کی حدود میں رہ کر ہی، حقیقت کا انکشاف کر سکتا ہے اور فن کے باہر، یعنی تکنیک کا وسیلہ چھوڑ کر، جب وہ فلسفہ، نفسیات، سماجی علوم اور سیاسی پمفلٹوں کا سہارا لیتا ہے تو حقیقت کے عرفان سے محروم رہتا ہے۔ یہ فنکار کے تخلیقی تخیل کا ایسا اثبات ہے جو اسے دوسرے فلسفوں اور علوم کی حلقہ بگوشی سے نجات دلاتا ہے۔ سرور اس مختصر مضمون کو اگر غور سے پڑھتے تو وہ مارکسی نقاد لوکاچ کی طفلانہ پرستش سے بچ جاتے۔ ابھی بھی وقت نہیں گیا۔ لوکاچ پر انھیں سوزن سونتاگ (Susan Sontag) کا مضمون پڑھنا چاہیے۔ اُن کی عقیدت میں توازن پیدا ہوگا۔

تنقید کے مسائل پر دو مضامین ملتے ہیں جو شاید کانفرنسوں کے لیے لکھے گئے ہیں کیوں کہ دونوں ادبی خطبات کی مانند مسائل کا بسیط لیکن سرسری جائزہ پیش کرتے ہیں۔ مقصد سیمینار یا کانفرنس میں بحث و مباحثے کے لیے موضوع بحث کے تمام ضروری پہلوؤں اور مواد کی پیش کش ہوتا ہے۔ احتشام حسین سوالات کرتے ہیں لیکن جواب نہیں دیتے۔ سرور مسائل پیش کرتے ہیں لیکن ان کا عالمانہ تفحص نہیں کرتے۔ شاید ایسے مضامین میں اس کی گنجائش بھی نہیں ہوتی۔ سرور اڑتی ہوئی نظر ہی ڈالتے ہیں، لیکن پھر بھی چوں کہ یہ نظر سرور کی ہے اس لیے کہیں کہیں بہت گہری پڑتی ہے۔ بااین ہمہ میں سوچتا ہوں کہ اگر سرور کو صدارتی خطبات کے لیے مجبور نہ کیا جاتا تو بہت سے کام جوان کے ایم اے کے طالب علم بھی کر سکتے تھے، وہ اپنے سر نہ لیتے۔ گورکی پر ان کا مضمون بھی مدرسانہ نوعیت کا ہے۔ البتہ لینن پر ان کا مضمون نہ صرف یہ کہ بہت دلچسپ ہے بلکہ لینن کے ادبی مزعومات کا ایسا بالغ نظر تجزیہ ہے کہ اگر ترقی پسندوں کے پاس یہ نظر ہوتی تو ان کی تحریک اس افراتفری کا شکار نہ ہوتی جس کی کہ وہ ہوئی۔

سرور کا سب سے طویل اور شاید سب سے سطحی اور غیر دلچسپ مضمون، جس میں مدرسانہ تنقید کی تمام خرابیاں دو آتشہ شکل میں سمٹ آئی ہیں، ان کے محبوب ادیب جارج برناڈشا پر ہے۔ سماج کے خلاف شا کی بغاوت کے جائزے میں سرور کے یہاں پُرجوش نوجوانوں کا اُبال پیدا ہو گیا ہے اور جاگیرداری اور سرمایہ داری، اشتراکیت، بورژوا تمدن، عوام اور ذاتی ملکیت کے متعلق ان کے یک طرفہ ادعائی بیانات آج اتنے ہی فرسودہ اور عام معلوم ہوتے ہیں جتنے کہ برناڈشا کے۔ کیوں کہ پچھلے پچیس برسوں میں نہ صرف سیاسی وفاداریاں بدلی ہیں بلکہ اقتصادی اور معاشرتی تصورات بھی بدلے ہیں۔ اور پچیس سال پہلے کی مارکسیت اور اشتراکیت آج وہ نہیں رہی جو احتشام حسین، ممتاز حسین، اور دوسرے ترقی پسندوں کی تھی۔ اسی طرح مضمون میں اصلاحی اور سماجی ادب کے خیالات بھی اپنی خام شکل میں موجود ہیں اور زندگی کی مصوری اور مصوری کی حسن کاری، اور حسن کے عمل اور عمل کے حسن بننے اور تاج اور اجنتا ہی میں نہیں، بلکہ جہالت، غربت اور غلامی کے خلاف جدوجہد میں بھی حسن تلاش کرنے کی سعی تک محدود ہیں۔ سرور اتنی سی بات نہیں سمجھتے کہ غلامی کے خلاف جدوجہد عملی ہے جب کہ تاج محل تخلیقی عمل کا نتیجہ ہے۔ ادب

میں اسی عمل کی اہمیت ہے جو فنی تخلیق کے روپ میں ظاہر ہو۔ پورا مضمون سطحی بیانات سے بھرا پڑا ہے۔ مثال کے طور پر ان جملوں کو دیکھیے:

> شا مصلح اور معلّم ہے۔ وہ غریبی کو ختم کرنا چاہتا ہے۔ دولت کی غلط تقسیم کو حرفِ غلط کی طرح مٹا دینا چاہتا ہے۔ وہ ایک مکمل سوشلسٹ حکومت قائم کرنا چاہتا ہے۔ وہ عورتوں کی آزادی کا حامی ہے۔ وہ تعلیم کے نظام کی اصلاح کا متمنی ہے۔ وہ آزادیِ خیال کی طرف مائل کرتا ہے۔ وہ انسانوں کو بصارت کے علاوہ بصیرت بھی دیتا ہے۔

شا کے ڈرامے آج کل کالجوں میں خوب پڑھائے جاتے ہیں۔ ایسے اسلوب میں ایسے بیانات دینے والا انگریزی ادب کا طالب علم ایک ہزار برس میں بھی بی اے پاس نہیں کر سکتا۔

سرور کے یہاں شا کے ڈراموں کا ذکر ہے، اور ان پر رائے زنی ہے لیکن یہ رائے زنی نہ صرف سطحی ہے بلکہ مضحکہ خیز بن گئی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ان ڈراموں میں ڈاکٹروں کی بے حسی اور صوتیات کے مسائل تک آجاتے ہیں۔

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

> "پگ میلی ین" بظاہر ایسا کارنامہ ہے جس کا کوئی گہرا مقصد نہیں ـــــ مگر ذرا ایلی زا جیسی پھول بیچنے وال عورتوں کے دل سے پوچھیے۔

(میں سرور صاحب سے پوچھتا ہوں۔ کیا پوچھوں میں ایلی زا سے؟) لکھتے ہیں:

> Back to Methuselah ابتدائے آفرینش سے شروع ہوتا ہے اور خیال کی آخری سرحدوں تک جاتا ہے۔

خیال کی آخری سرحدوں کو سرور صاحب چھو رہے ہیں، ورنہ فی الحقیقت ڈراما کہاں جاتا ہے اس کا بیان کرنا اتنا مشکل نہیں۔

لکھتے ہیں:

> یہ (قولِ محال) تو آسکر وائلڈ کے یہاں بھی ہے۔ مگر یہ بذاتِ خود ایک

مقصد ہے۔ شا کے یہاں ایک ذریعہ ہے۔

سرور عام معاشرتی نقادوں کی طرح سمجھتے ہیں کہ مقصد اور ذریعے کی تفریق سے ہر جگہ پسندیدہ ادیب کی ناپسندیدہ ادیب پر فضلیت جتائی جا سکتی ہے۔ قولِ محال اسلوب کی ایک خصوصیت ہے؛ وہ ہر حال میں ایک ذریعہ ہے خیال کو پیش کرنے کا۔ ہاں آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ شا اپنی wit سے سماج کو بدلنے کا کام لینا چاہتا ہے جبکہ آسکر وائلڈ محض تفریح کا۔

لکھتے ہیں:

> موجودہ نسل کے لیے وہ شیکسپیئر سے زیادہ قریب ہے۔

کیوں؟ جواب سنیے:

> شیکسپیئر کا جھگڑا تو صرف انسانوں سے ہے۔ شا تو خدا سے بھی جھگڑتا ہے۔

صوتیات کی تبلیغ والی بات کی طرح یہ بات بھی مضحک فکر کی ایسی پہنائیاں لیے ہوے ہے کہ سوائے خاموش رہنے کے آدمی کیا کر سکتا ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ سرور کی اپنے موضوع پر گرفت مضبوط نہیں۔ انھوں نے ضروری مواد جمع نہیں کیا۔ شا پر لکھتے وقت جس مطالعے کی ضرورت تھی وہ کہیں نظر نہیں آتا۔ شا کا فن نقاد کے لیے جو مسائل پیدا کرتا ہے اُن سے آسان گزرنے کا ایک ہی راستہ ہے: سماج کی گاڑی میں سوار ہو جاؤ۔ ظ انصاری نے بھی یہی کیا اور سرور نے بھی یہی کیا۔ مارکسی اور مکتبی سبھی نقاد ہمیشہ ایسا ہی کرتے آئے ہیں۔ ان کے سامنے جب بھی فن اور فنکار کے مسائل آتے ہیں، دامن جھٹک کر سماج سے بغل گیر ہونا شروع کر دیتے ہیں۔ شا جانتا تھا کہ اس کے اور ابسن کے ڈرامے کبھی اس سحر آفریں غنائیت کو نہیں پا سکتے جو شیکسپیئر کے "موسم گرما کی آدھی رات کا خواب" میں اپنا جادو جگاتی ہے۔ شا کی اس آرزومندی کی روشنی میں اس کے صرف ایک ہی ڈرامے "سینٹ جان" کا مطالعہ اس کی عظمت کی ان خصوصیات کو اُجاگر کر سکتا ہے جو اس کے دیباچوں کی طرار نثر اور ڈراموں کے سماجی طنز سے ذرا مختلف نوعیت کی حامل ہیں۔

سچ بات تو یہ ہے کہ سرور کے جوہر ان کے اُن مضامین میں کھلتے ہیں جو انھوں نے میر،

آتش، غالب، اقبال، حسرت، جگر، مجاز اور فیض پر لکھے ہیں۔ ان میں سے اکثر خطبات اور دیباچے ہیں، لیکن اس سے ان کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ بلکہ کبھی کبھی تو دیباچے کی تنگ دامانی ہی ان کے اسلوب اور ان کی فکر میں وہ فشار پیدا کرتی ہے کہ ایذرا پاؤنڈ نے نظم کی جو یہ تعریف کی ہے کہ "نظم سوائے اس زبان کے کچھ نہیں ہوتی جس میں معنی اپنے شدید ترین لمحات جیسی بجلی کی رو دوڑا دیتے ہیں" کا اطلاق ان مضامین پر کیا جا سکتا ہے۔ یہ مضامین سرور کا اردو ادب کو قابلِ قدر عطیہ ہیں، اور واقعی مسرّت اور بصیرت کے سرچشمے، لیکن سب مضامین ایک ہی معیار کے حامل نہیں۔ "اقبال اور مغرب" ایک پٹے ہوئے موضوع میں نیا توازن تلاش کرنے کی کوشش ہے، لیکن یہ کوشش کامیاب نہیں کیوں کہ اقبال نے مغرب کو تعریفی نظروں سے کبھی نہیں دیکھا اور مغرب ان کے لیے ہمیشہ تہذیبی اور تمدنی انحطاط کی علامت ہی بنا رہا۔ مغربی فلسفیوں اور فنکاروں سے استفادہ اس بات کی دلیل نہیں بن سکتا کہ اقبال مغرب کے مدّاح بھی رہے ہیں۔ سرور کو یہ ثابت کرنے کے لیے کہ اقبال نے مغرب کے کمالات کا بھی جا بجا ذکر کیا ہے، اقبال کے یہاں صرف تین شعر ہاتھ آئے اور ان میں ایک شعر میں تعریف تنقیص کے ساتھ ہے:

سرور و سوز میں ناپائیدار ہے ورنہ
مئے فرنگ کا تہ جرعہ بھی نہیں ناصاف

اور آگے چل کر تو سرور ایسی تعمیم کا شکار ہوگئے ہیں کہ "کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد" اور "یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید" جیسے اشعار سے بھی ایک نئے نظام کی ضرورت کی بات کو اپنی تاویل سے نتھی کر دیتے ہیں۔ اس معاملے میں مجھے خلیفہ عبدالحکیم کا رویہ زیادہ صحیح معلوم ہوتا ہے۔ خلیفہ صاحب مغرب کی طرف اقبال کے رویے کو غلط اور مبالغہ آمیز بتاتے ہیں۔ کیا مشرق اور کیا مغرب، ہر دو جگہ پوری انسانیت جس صورتِ حال سے دوچار ہے اس کے پیشِ نظر مغرب پر اقبال کی تنقید درست ہونے کے باوجود دردمندی، دلسوزی اور انسان دوستی کے ان عناصر سے تہی دامن ہے جو شاعر کی نظر کو وہ عرفان اور آگہی بخشتے ہیں کہ پوری انسانیت درد کی ایک ہی کمند کی اسیر معلوم ہونے لگتی ہے۔ اقبال نے وطنیت اور قومیت کے بُت توڑے، لیکن جس قسم کی شخصیت لے کر وہ پیدا ہوئے تھے وہ انھیں دوسرے حصاروں میں قید کرتی رہی۔

حقیقت نگاری، واقعیت پسندی، اور تخیل نگاری کے متعلق سرور کے تصورات نہایت مکتبی اور مبتدیانہ ہیں جس کی وجہ سے انیس، مرزا شوق، مرثیہ نگاری اور مثنوی کے متعلق سرور کی رائیں اس باریک بینی اور بصیرت سے بھی محروم ہیں جس نے ان امور پر حالی کی تنقید کو آج بھی حرفِ آخر بنا رکھا ہے۔ ان کا یہ کہنا کہ لکھنؤ کی بہترین مثنوی "گلزار نسیم" نہیں بلکہ "زہرِ عشق" ہے، حقیقت نگاری کے اس سطحی مفہوم پر مبنی ہے جو اس جملے میں نظر آتا ہے کہ صرف شوق کے یہاں زندگی ہے، اس لیے کہ جو قصے، افراد اور ماحول وہ بیان کرتے ہیں اُن سے وہ اچھی طرح واقف ہیں۔ "گلزارِ نسیم" میں وہ شاعرانہ تخیل کی پرواز کو وہ اس لیے نہیں سمجھ پاتے کہ فکشن کی دستاویزی حقیقت نگاری کے ٹھس تصورات کا اطلاق وہ شاعری پر کرتے ہیں۔ "زہر عشق" کی ہیروئن کے بارے میں وہ مجنوں کا یہ قول نقل کرتے ہیں کہ وہ منیژہ اور اینا کارے نینا کی یاد دلاتی ہے۔ ذرا سوچیے تو، مرزا شوق کو ٹالسٹائی سے کیا لینا دینا؟ اُنھیں فردوسی سے کیا تعلق؟ کہاں "زہر عشق" کی ہیروئن، کہاں اینا کارے نینا! اسی واقعیت پسندی، عام انسانی جذبات اور گردوپیش کے رنگ کا انجکشن دے کر وہ انیس کو زندہ کرنا چاہتے ہیں۔ مرثیے پر ان کے تنقیدی سانچے فرسودہ اور زنگ آلود ہیں۔ اس مسئلے پر بھی ابھی انھیں حالی سے بہت کچھ سیکھنا ہے۔ مرثیہ ایک ناقص صنفِ سخن ہے۔ وہ انیس کو اپنی آغوش میں لے کر ختم ہو گیا۔ شاعری صرف وہی رہتی ہے جو صرف محرّم میں نہیں بلکہ عید بقر عید کو بھی پڑھی جا سکے۔ سرور کی ایک کمزوری یہ بھی ہے کہ وہ ان تصورات کو جو چند سیاسی وجوہ کی بنا پر سماج میں چل نکلے ہیں نہ صرف یہ کہ اپنی تنقید میں شامل کر لیتے ہیں بلکہ بغیر سوچے سمجھے انھیں ادب کا پیمانہ بھی بنا ڈالتے ہیں۔ ایسا ہی ایک تصور سیکیولرزم ہے۔ غالب پر اپنے ایک مضمون میں وہ کہتے ہیں:

ہماری قدیم شاعری زیادہ تر مذہبی ہے، جدید شاعری زیادہ سیکیولر ہے۔

ان کے نزدیک شاعری کا ارتقا مذہبی سے سیکیولر فکر کی جانب رہا ہے۔ چلیے غالب کو سوشلسٹ ثابت نہیں کر سکتے تو سیکیولر ہی ثابت کر دیجیے۔ ادب کا موضوع انسان ہے اور ادب اس پورے آدمی کو پیش کرتا ہے جس کا ایک اخلاقی روحانی اور ماورائی ڈائمنشن بھی ہے۔ ہومر اور سعدی سے لے کر شیکسپیئر، ایلیٹ، آڈن، میر، غالب، اور اقبال تک کوئی شاعر ایسا نہیں ہے جس کی پرکھ

کے لیے سیکیولرزم ایک تنقیدی قدر کے طور پر کام لگے۔ نشاۃ ثانیہ کے بعد جس عقلیت پسندی اور ہیومنزم کا دور رہا ہے وہ کبھی اپنی برہنگی اور brashness کے ساتھ ادب میں ظاہر نہ ہو سکا۔ یہ ہیومنزم بھی مذہب سے اخلاقی اقدار مستعار لیتا رہا۔ اس سلسلے میں ارونگ بیبٹ کے ہیومنزم پر ایلیٹ کے مضامین ملاحظہ فرمائیے۔ سیکیولرزم کا منطقی انجام مادّہ پرستی میں ہوتا ہے۔ اور مادہ پرستی اپنی اصلیت میں چند ایسے تضادات رکھتی ہے کہ حسن جو تکمیل کا خوگر ہے شاعرانہ ہوش مندی اس کے سہارے بہت دور نہیں جا سکتی۔ شاعری کل انسانی موقف کو پیش کرتی ہے اور اسے خانوں میں تقسیم نہیں کرتی۔ آدمی کی محدود سے لامحدود بننے کی تڑپ، اس کی بے پایاں آرزومندی، نئے کا نغمۂ جدائی، قطرے کا شوق وصل، تصوّف سے لے کر رومانیت اور رومانیت سے لے کر سُرریلزم اور جدید شاعری کے سائیکی ڈیلک تجربات تک، انسان کے جس بے قرار احساس کی ترجمانی کرتے ہیں وہ احساس بنیادی طور پر مذہبی ہے، سیکیولر نہیں۔ اسی لیے بادلیئر بھی مذہبی ہے، پکاسو بھی مذہبی ہے اور گنزبرگ بھی مذہبی ہے۔ مجھے مذہبی شاعر کی اصطلاح بھی اتنی ہی ناپسند ہے جتنی سیکیولر شاعر کی، اور اس کا استعمال میں شاعرانہ ہوش مندی کے غیر سیکیولر عناصر کی نشاندہی کے لیے کر رہا ہوں۔ بحث طویل نہ ہو جائے اس لیے میں اتنا عرض کروں گا کہ ترقی پسندوں کی شاعری اور منٹو، کرشن چندر اور بیدی کے افسانے تک سیکیولر نہیں ہیں۔ وحید اختر ہی کے مانند سرور صاحب بھی مذہب کو فرقہ وارانہ فسادات کے پس منظر میں دیکھتے ہیں۔ انھیں اس مسئلے پر غور کرنا چاہیے کہ فرقہ وارانہ فسادات پر جو ادب ہمارے یہاں لکھا گیا ہے اس میں مذہب طنز کا ہدف کیوں بن نہیں پایا۔ فنکار انسانی قدروں کی پائمالی کا ماتم گسار ہے اور ان قدروں میں اس کی اخلاقی اور روحانی قدریں بھی شامل ہیں جو اسے اس کے مذہب کا عطیہ تھیں۔ اسی لیے میں بار بار کہتا ہوں کہ فنکار کی دردمندی کی بلندیوں کو روشن خیال فکر کبھی چھو نہیں سکتی۔

جدیدیت کی فلسفیانہ اساس

بے چارہ آدمی کیا کیا غلطیاں کر بیٹھتا ہے۔ بیوی کے سامنے ایکٹرس کے گداز جسم کی تعریف کرتا ہے اور پھر ہفتوں سوکھتا رہتا ہے۔ فاروقی کو عظیم نقاد کہہ دیتا ہے اور باقر مہدی کا عتاب مول لیتا ہے۔ اسم کو صفت لگانے کا معاملہ آج ٹیکنیکل لحاظ سے اتنا ہی پیچیدہ ہو گیا ہے جتنا خلائی جہاز کو راکٹ لگانے کا کام؛ سب کل پرزوں کا حساب کتاب رکھنا پڑتا ہے۔ میری تعریف سے بھی لوگ ناراض ہو جاتے ہیں؛ کہتے ہیں سرکاٹ کر دستار بندی کرتے ہو۔ محفوظ راستہ تو وہی ہے جو مصوتوں کی طرف جاتا ہے۔ آدمی ب اور ت کی آوازیں گنا کرے، الف خاں کے ناراض ہونے کا کوئی امکان نہیں۔ لیکن فدوی تنقید کے رزم ناموں کا سورما نہیں، افسانوں کا ہرزہ گرد کردار ہے؛ بھول کر بھی اس راہ پر نہیں جاتا جہاں اس پر تین حرف بھیجے جاتے ہیں اور وہ بے نقط بولتا رہتا ہے۔ میاں آزاد کی طرح ادب کی دنیا کے سیر سپاٹوں کا بھی عجب لطف ہے۔ قلعۂ معلیٰ سے نکلے تو غالب کی غزل ذہن میں گونج رہی تھی۔ خضرِ راہ سے مڈبھیڑ ہوئی تو حیات و ممات کے اسرار فاش ہوئے۔ ابھی پورے مسلمان بنے بھی نہ پائے تھے کہ منٹو کے ساتھ کوٹھوں کی سیڑھیاں چڑھنے لگے۔ وہاں سے اُترے تو انقلاب زندہ باد کے نعروں سے ہوتے ہوئے پیرس کے چانڈوخانے میں پہنچے اور بادلیئر کی بڑ سننے لگے۔ جو زیادہ فرزانے ہوتے ہیں وہی گمراہ ہوتے ہیں اور یونی ورسٹی کی راہ اختیار کرتے ہیں۔ لوٹتے ہیں تو میاں آزاد سے ڈاکٹر آزاد بن چکے ہوتے ہیں۔ شمیم حنفی کی کتاب "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" سے میری شکایت صرف یہ ہے کہ چانڈوخانے میں بادلیئر قسم کے شاعروں کو افیون کی پینک میں اناپ شناپ باتیں کرتے ہوئے دیکھنے کا جو لطف تھا، اسے چھوڑ کر وہ یونی ورسٹی کے پروفیسروں کو سمجھانے لگے کہ افیون چاہے وہ مذہب کی ہو یا ارسطو

کی، خواب کی ہو یا علامت کی، بہر حال جدید زندگی اور جدید شاعری کا ایک حصہ ہے اور اتنی بری نہیں جتنا کہ آپ لوگ سمجھتے ہیں۔ بحث بہر حال بحث ہوتی ہے؛ جہاں خیالات کو قبول کیا جاتا ہے وہاں رد بھی کیا جاتا ہے۔ پھر شعروادب کے خیالات تو ایسے ہوتے ہیں کہ جہاں آپ نے انھیں شعر کی زمین سے اکھیڑا نہیں کہ پژمردہ اور بیمار نظر آنے لگے۔ ادب سے ہٹ کر آپ تنہائی کے مسئلے پر بحث کیجیے، نفسیات اور سماجیات کے ماہروں اور روحانیت کے ماہروں کی ایک پوری فوج آپ کے خیالات کا بطلان اور ذہن کا علاج کرنے کے لیے آموجود ہوگی۔ جس بات کو فن پاروں کی طاقت کے زور پر ثابت کیا جاسکتا تھا اسے ثابت کرنے کے لیے شمیم حنفی کو مختلف فلسفیوں کی منطق کا سہارا لینا پڑا۔ فن پارے میں احساس کی اپنی منطق ہوتی ہے جس کی طاقت اور کمزوری کا دارومدار فکر کی منطق پر کم اور فن پارے کے ترکیبی عناصر اور وضعی رشتوں کی جمالیاتی صلابت پر زیادہ ہوتا ہے۔ ادبی تنقید میں فلسفیانہ منطق کے ذریعے شعری احساس کو نہ تو حق بجانب ثابت کرنے کی ضرورت ہے نہ صحیح یا غلط۔ اگر شاعر اپنی روحانی بے سروسامانی کا بیان کرتا ہے تو اس کے احساس کو درست ثابت کرنے کے لیے دہریوں سے بحث کرنے اور خدا اور مذہب کی اہمیت پر فلسفیوں کی سندیں پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ادب کی نظری تنقید کی تعمیر بھی ادب کی تجربی سطح پر نہ کی جائے تو وہ اس قدر تجریدی اور تعمیمی ہوجاتی ہے کہ معاشرتی نقادوں کا مضمون سماجیات بن جاتا ہے، اور فلسفیانہ خیالات کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ کتاب یا تو تاریخ کی دستاویز بنتی ہے یا افکار کی تاریخ۔ ایسی کتابوں کی عالمانہ وقعت اپنی جگہ مسلّم، لیکن وہ بنیادی طور پر ادبی تنقید کی کتابیں نہیں ہوتیں کیوں کہ ان میں ادب کی حیثیت ضمنی بن جاتی ہے۔ ہوائی جہاز کے رن وے کی مانند نقاد کا ذہن تھوڑی دیر کے لیے تیز رفتاری سے دوڑ کر فضا میں بلند ہوجاتا ہے اور سماجیات اور فلسفے کی تجریدی فضاؤں میں اُڑتا رہتا ہے، اور آپ تو جانتے ہیں کہ ہوائی جہاز کو بار بار زمین پر اترنا کتنا مشکل ہوتا ہے۔ نقاد کے بدن پر فلسفہ اور سماجیات کی گدّیاں جتنی دبیز ہوں گی قدیم یونانی ڈراموں کے اداکاروں کی مانند ادب کے اسٹیج پر اس کی حرکات و سکنات اتنی ہی چوبین اور غیر سبک ہوں گی۔ تنقید میں عقاب کی اُڑان کی بجائے میں تو ان تتلیوں کے رقص کا قائل ہوں جو فن پاروں کی شگفتہ کلیوں کے گرد منڈلاتی رہتی ہیں۔ یہی رقص تنقید کو وہ

لطافت اور رنگینی عطا کرتا ہے جو بقراطی عالموں کے مقطع مقالوں کے نصیب میں نہیں۔ ادب اگر حسن و مسرت کا سر چشمہ ہے تو اس کی گفتگو بھی حسن و مسرّت سے لبریز ہونی چاہیے۔ خاطر نشان رہے کہ ثقالت کے نعم البدل کے طور پر میں اپنی تنقیدوں کی رکاکت کو پیش نہیں کر رہا۔ حضرت باقر مہدی کا تو یہ اصول رہا ہے کہ جتنا ہنسنا ہنسانا ہو، دوستوں کی محفل میں کر لیا جائے، تاکہ مضمون لکھتے وقت صریر خامہ سے وہی آواز نکلے جو جالینوس کے قلم سے اس وقت نکلتی تھی جب وہ جاں بلب مریضوں کے لیے نسخے لکھا کرتا تھا۔ لہٰذا میرے متعلق ان کا یہ فرمانا سو فیصدی درست ہے کہ مجھے مضمون کے تنقیدی مزاج کی اتنی فکر نہیں رہتی جتنی اسے نہایت دلچسپ بنانے کی۔ لہٰذا خاکسار کا اسلوب عسکری اسکول کا اسلوب ہے اور جس کی پیروی نے فدوی کو ثقہ لوگوں کی نظر میں اتنا رُسوا کیا ہے۔ میرا مطلب صرف یہ ہے کہ ہم لوگ جو ادیبوں اور شاعروں کو ہمیشہ پھٹکارتے رہتے ہیں کہ میاں انقلاب اور سماج، اور صحافت اور فلسفہ اور خیالات اور فلسفیانہ افکار سے شاعری نہیں بنتی بلکہ شاعری زبان کے تخلیقی استعمال کا نام ہے، اور ادب اور آرٹ کی بھی چند حدود ہیں اور شاعری خالص اور خود کفیل اور آزاد ہوتی ہے وغیرہ وغیرہ، تو ہم لوگ یعنی نقاد، خصوصاً جدید نقاد، کبھی اس بات پر غور کیوں نہیں کرتے کہ ادبی تنقید کی بھی کچھ حدود ہوتی ہیں، اور صحافت اور سماجیات اور فلسفے کے زور پر ادبی تنقید ادبی تنقید نہیں بنتی، اور تنقید کو بھی اتنا ہی خالص ہونا چاہیے جتنی کہ شاعری خالص ہوتی ہے، یا ہو سکتی ہے۔ اب یہ بات میں فاروقی پر اپنے مضمون میں مگدر ہلا کر کہہ چکا ہوں کہ شاعری کبھی خالص نہیں ہوتی اور وہ اپنا حسن ملاوٹ ہی سے اخذ کرتی ہے، لہٰذا تنقید کے سلسلے میں بھی یہ بات کہہ سکتا ہوں کہ تنقید کبھی خالص نہیں ہوتی (شاید سوائے لسانی اور اسلوبیاتی تنقید کے) اور اسے بھی دوسرے علوم سے استفادہ کرنا ہی پڑتا ہے، اور تنقید کی اچھائی اور برائی کا دارومدار اسی بات پر ہے کہ استفادہ کتنے نظم و ضبط سے کیا گیا ہے۔ لیکن ناول کی فارم کی مانند چوں کہ ابھی تک ادبی تنقید کے حدود بھی متعین نہیں ہو سکے ہیں اس لیے نظم و ضبط بڑی حد تک پر فریب ہی ہو گا۔ بظاہر تو نظر آئے گا لیکن بباطن ہر چند کہ ہے نہیں ہے والا معاملہ ہو گا۔ بظاہر تو نظر آئے گا کہ نقاد جو کچھ فلسفہ بگھار رہا ہے بہر حال اس کا کچھ نہ کچھ تعلق ادب سے ہو گا۔ لیکن بباطن یہ تعلق کھینچ تان ہی معلوم ہو گا۔ اسی لیے ادبی تنقید ایک ایسا چھکڑا بن گئی

ہے جس میں ہر قسم کا مال لدا ہوا ملے گا — تاریخ، فلسفہ، نفسیات، سیاست، سب کچھ۔ ان حالات میں نقاد کے لیے راہِ نجات یہ رہ جاتی ہے کہ وہ اپنے ذہن کو ایک ایسی چکی میں بدل دے جس میں ہر علم اور فن کا دانہ پس پسا کر تنقیدی مضمون کا جزولاینفک بن جائے۔ یہ صرف اس صورت میں ممکن ہے کہ جب نقاد اپنی ذات کو فلسفی، مورخ اور ماہرِ نفسیات وغیرہ کی ذات سے الگ شناخت کرنے کی کوشش کرے۔ ذات کی شناخت، پوز کا بطلان اور authenticity کا بروز ہے، لیکن عالمانہ رعب داب کا چسکا نقاد سے مشکل ہی سے چھوٹتا ہے۔ لہذا سنابری اور pedantry کے معائب کا عناصرِ آرائش بن جانا فطری ہے۔ نقاد دوسرے علوم کی دنیاؤں کا سلطان نہیں ہوتا ہے؛ سلطان تو وہ اپنی ہی دنیا کا ہوتا ہے جو ادبی تنقید کی دنیا ہے۔ تنقید میں دوسرے علوم کی بحث کے کچھ آداب ہیں جن سے نقاد اگر واقف نہ ہو تو بہت سی خرابیاں پیدا ہوتی ہیں۔ سب سے بڑی خرابی تو ان افکار و تصورات کے ساتھ چھینا جھپٹی ہے جن کی تعمیر میں فلسفیوں نے اپنی پوری زندگیاں صرف کی ہیں۔ نقاد کے پاس نہ تو اتنا وقت ہوتا ہے نہ اتنی مفکرانہ صلاحیت کہ وہ دنیا ے فلسفہ کے عمیق، دقیق اور دُشوار تصورات کا تفحص کر سکے۔ یہ کام صرف ایک فلسفی، یا فلسفے کے استاد یا طالب علم ہی سے ممکن ہے۔ اسی لیے نقاد سے یہ تک ممکن نہیں ہوتا کہ وہ فلسفے پر مدرّسانہ یا popularizer قسم کی چیز ہی لکھ دے جیسی کہ مثلاً وِل ڈیورانٹ اور دوسرے لوگوں نے "فلسفے کی مسّرت" یا "فلسفے کی آسان کتاب" یا "فلسفہ - ب کے لیے" یا "فلسفے کی تاریخ" یا "تاریخ افکار" وغیرہ کے عنوان سے مجھ جیسے اوسط ذہن رکھنے والوں کے لیے لکھی ہیں۔ ادبی نقاد کے مضمون یا مقالے سے یہ توقع کہ وہ کسی فلسفے کے افکار کی تشریح کرے یا اُس کے بنیادی تصورات کے متعلق ضروری معلومات فراہم کرے، عبث ہے۔ اس لیے وہ فلسفہ ان پر دوسرے فلسفی نقادوں کی تنقید سے چند رائیں چن لیتا ہے اور ان کی بنیاد پر اپنی بحث کا پورا کاروبار چلاتا ہے۔ اس کی پوری بحث کا ایک self-opinionated آدمی کی اکتا دینے والی راے زنی میں بدل جانا بالکل قدرتی بات ہے۔ اگر نقاد اتنی طاقت نہیں رکھتا کہ وہ دوسرے علوم کی روشنی کو اس کرن میں بدل دے جو فن، فنکار اور فن پارے کے مسائل کو منور کر سکے تو یہ کام اسے ان لوگوں کے لیے چھوڑ دینا چاہیے جو بہ یک وقت فلسفی اور نقاد ہونے کے ناتے اسے زیادہ سلیقہ مندی سے کرنے کے اہل ہیں۔ پھر

عموماً فلسفیانہ تنقید، فلسفیانہ زبان بھی مانگتی ہے جو ہمارے ان نقادوں کے پاس نہیں ہوتی جو تنقید کے جارگون (jargon) کے تربیت یافتہ ہوتے ہیں۔ اچھی فلسفیانہ زبان فلسفے کے ادق مسائل کو اتنے دل نشیں پیرائے میں بیان کرتی ہے کہ جہانِ افکار کی سیاحت ولولہ خیز بن جاتی ہے۔ ہماری تنقید مغرب کی مدرسانہ تنقید کی اس خوبی سے بھی محروم ہے جو ذہن کو افکار کی پُرپیچ راہوں سے اس طرح گزارتی ہے کہ بھول بھلیاں صراطِ مستقیم بن جاتی ہیں۔ کچھ ایسے ہی اسباب ہیں جن کی وجہ سے میں اردو زبان کی ان تنقیدوں کو ہاتھ لگانے سے احتراز کرتا ہوں جن میں نقاد دوسرے علوم کے سیاروں کی سیر کو روانہ ہوتا ہے۔ میرا یہ خوف اکثر صحیح ثابت ہوتا ہے کہ ایسی سیروسیاحت کے لیے جس خلائی لباس کی ضرورت ہے وہ اس کے پاس نہیں ہے اور لکھنؤ کی کامدانی میں وہ ٹھٹھر کر رہ جائے گا۔ شمیم حنفی نے میرے اس خوف کو بے بنیاد ثابت نہیں کیا۔ ان کی زیرِ تبصرہ کتاب جہانِ افکار کی سیاحت کا بیان بننے کی بجائے مجہر معلومات اور سرد مباحث کا پشتارہ بن گئی ہے۔ دراصل کتاب جہانِ افکار کی سیاحت ہے ہی نہیں، کیوں کہ مصنف کی پوری کوشش اپنی چند پہلے سے قائم کردہ رایوں یا ادبی تعصبات کی پشت پناہی کے لیے سازگار فلسفوں کو خوش آمدید اور ناسازگار فلسفوں کو ٹاٹ باہر کرنے کی رہی ہے۔ دوسری بات یہ کہ ادبی تنقید مکتبی تنقید سے اس معنی میں مختلف ہوتی ہے کہ وہ فری لانس ہوتی ہے۔ خیالات کا لین دین وہاں بڑی شخصی سطح پر ہوتا ہے۔ شعری احساس اور فلسفیانہ خیال دونوں کو نقاد ایک ایسے تجربے کی شکل میں دیکھتا ہے جو اس کی ذہنی اور جذباتی زندگی پر براہِ راست اثر انداز ہوتا ہے۔ نقاد کے لیے پھر تو بحرِ علم کی غوّاصی صدف جویوں کا دھندا نہیں، بلکہ زیرِ آب تیرنے اور سمندری دنیاؤں کی تھاہ پانے والے شوقیہ مہم جویوں کا کھیل بن جاتا ہے۔ یہی ادب، آرٹ، فلسفے اور تعلیم کا رومانس ہے، جو تنقید کو پیشے کی بجائے ذوق وشوق کا مشغلہ بناتا ہے۔ لیکن اکاڈمی کو کھیل اور رومانس میں دلچسپی نہیں کیوں کہ کھیل کام نہیں اور اکاڈمی کام کے ذریعے کلچر پیدا کرنے کے فریب میں مبتلا ہے، حالاں کہ کلچر ایروز (Eros) کی جبلتوں کی بازی گری کے سوا کچھ نہیں۔

کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ایک عصری رجحان، فکرونظر کے تازہ کار اور شعلہ بکف مسائل کو جنم دیتا ہے۔ آپ ان مسائل پر ڈاکٹریٹ کا مقالہ تیار کریں، اس عرصے میں ان کی نوعیت بدل جاتی

ہے۔ ادب کے نقاد ان مسائل پر کبھی ٹھنڈے دل سے غور کرتے ہیں، کبھی گرما گرم طریقے پر ان کے خلاف یا ان کے حق میں بحثیں کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ تنقیدی مضمون، تنقید کا معروضی طریقِ کار اپنانے کے باوجود چوں کہ مضمون ہوتا ہے اس لیے شخصی ہوتا ہے اور اسی لیے مقالے کے مقابلے میں ہلکا پھلکا ہوتا ہے۔ حالاں کہ مضمون کی تیاری میں مضمون نگار بھی اتنی ہی محنت و مشقت، غور و فکر اور مطالعے سے کام لیتا ہے جتنا کہ مقالہ نگار۔ لیکن مقالہ نگار کی اسکالرشپ نتیجہ ہوتی ہے ایک موضوع کو مکمل طور پر کھنگالنے کا اور مقالے میں اہمیت اسی اسکالرشپ کی ہوتی ہے جسے تنقیدی نظر کی گہرائی بصیرت افروز مطالعے میں بدل دیتی ہے۔ عالمانہ مقالے کے لیے تنقیدی نظر اور تنقیدی مضمون کے لیے عالمانہ مطالعے کی ضرورت تو ہے لیکن اسکالرشپ اور تنقید کا فرق بہر صورت قائم رہتا ہے۔ تنقید میں اہمیت ناقدانہ بصیرت کی ہے۔ ایک مختصر سے مضمون میں نقاد کسی فنکار کے متعلق چند ایسی بصیرت افروز باتیں بتا دیتا ہے جو اُس فن کار پر لکھی گئی سیکڑوں صفحات کی مبسوط کتاب بھی بتانے سے قاصر ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ عالمانہ بصیرت سے لکھی گئی ایسی کتاب کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ بہت اہمیت ہوتی ہے، اور نقاد ایسی کتابوں کا اپنی تنقید میں احترام سے ذکر کرتا ہے، لیکن جو بات وہ بتانا چاہتا ہے اس کے لیے جیّد علما کے فاضلانہ تفحص کی اسے ضرورت نہیں ہوتی۔ اکثر بڑے نقادوں نے مضامین ہی لکھے ہیں مقالے نہیں لکھے۔ وجہ یہ ہے کہ ادبی نقاد رجحانات اور میلانات کے گرداب میں گھرا ہوتا ہے اور وہ ذہنی اعتکاف اور یکسوئی جو ایک عالمانہ تحقیق کے لیے ضروری ہے، اس کے پاس نہیں ہوتی۔ اس لیے تنقیدی مضمون میں وسعتِ مطالعہ کی بجائے بصیرت کو دیکھا جاتا ہے۔ چناں چہ مقالے کے لیے عموماً ایسے ہی موضوعات پسند کیے جاتے ہیں جو میلانات و رجحانات کا طوفان گزر جانے کے بعد سیپیوں کی صورت ساحل پر بکھرے ہوتے ہیں۔ اس وقت ہاتھ میں چند سیپیاں لے کر ٹھنڈے دل سے ان طوفانوں کی تاریخ لکھی جا سکتی ہے جو اب گزر چکے ہیں۔ میرا خیال یہ ہے کہ جدیدیت کی باڑھ پر آئی ہوئی ندی گو اب اوٹ کی طرف مائل ہے، لیکن ہم سب اس کے تھپیڑوں کا کچھ ایسا شکار رہے ہیں کہ وہ فاصلہ پیدا نہیں کر پائے جو عالمانہ تحقیق اور معروضی تنقید کے لیے ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شمیم حنفی کی کتاب ایک رجحان کا معروضی جائزہ، تجزیہ، محاکمہ، اور محاسبہ

کرنے کے بجائے اس رجحان کا بعینہ ایسا ہی بچاؤ اور پروپیگنڈا بن گئی ہے جیسی کہ سردار جعفری کی کتاب ترقی پسند تحریک کا بچاؤ اور پروپیگنڈا تھی۔ کسی رجحان یا تحریک کی علم برداری کا کام عالمانہ تحقیق کی معروضیت اور ناقدانہ محاکمے کی بے لوثی کو بھاڑ میں جھونکتا ہے اور نقاد سے پروپیگنڈا اور پمفلٹ لکھواتا ہے۔ اگر شمیم حنفی کی کتاب پر ڈاکٹریٹ کی ڈگری دی جاسکتی ہے تو سردار جعفری کی کتاب پر بھی دی جاسکتی ہے۔ پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ دیوندر اسّر اور کرامت علی کرامت کی کتابوں پر کیوں نہیں دی جاسکتی جن کے یہاں ان تمام موضوعات پر مضامین ملتے ہیں جو شمیم حنفی کی کتاب میں نظر آتے ہیں۔ کرامت علی کرامت کے یہاں شمیم حنفی سے کہیں زیادہ معروضیت ہے اور دیوندر اسر کے یہاں شمیم حنفی سے کہیں زیادہ ادبی حوالے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اگر دیوندر اسر کی کتاب کی ببلیوگرافی پر شمیم حنفی کی نظر ہوتی تو ان کے مباحث میں زیادہ عالمانہ گہرائی پیدا ہوسکتی تھی۔ پھر دیوندر اسر کے یہاں وہ عیب بھی نہیں جو شمیم حنفی کی کتاب کو اس قدر ناقابلِ برداشت بناتا ہے، یعنی تمام فلسفوں اور سماجی اور سائنسی نظریات کی ایسی توجیہ و تاویل جس سے ان کے اس تھیسس کو تقویت پہنچے کہ جدیدیت کے تشکیلی عناصر، سائنس، ٹکنولوجی، تعقل، سماجی شعور اور اجتماعیت کے خلاف اور انفرادیت، تشکیک، فلسفیانہ رومانیت اور ذات اور داخلیت کے حق میں ہیں۔ یہ عیب تنقید کو پروپیگنڈا بناتا ہے۔ کرامت علی کرامت چاہے ایسے مسکین نقاد سہی، چوں کہ وہ جدیدیت کے نکتہ چیں ہیں اور مدّاح بھی، ان کی توازن کی تلاش ان کی تنقید کو پروپیگنڈا بننے نہیں دیتی۔ کہنے کا مطلب یہ کہ شمیم حنفی نے جن مسائل پر لکھا ہے ان پر سبھی جدید نقاد اپنے طور پر اچھے برے مضامین لکھتے رہے ہیں۔ مضامین کے عنوانات کو اگر خارج کرکے انھیں ایک کتاب کی شکل دی جائے تو ان نقادوں کی کتابیں بھی ڈاکٹریٹ کی ڈگری کی اتنی ہی مستحق ٹھہریں گی جتنی کہ شمیم حنفی کی کتاب۔ جہاں تک اس طول باز فدوی کا تعلق ہے، وہ چند صفحوں کے اضافے سے ہر مضمون کو مقالہ بنا سکتا ہے۔ دینے کے لیے یونیورسٹی کی زنبیل میں کتنی ڈگریاں ہیں، لیکن یونیورسٹی میں اس گالی گلوچ کا مزا کہاں جو چانڈوخانے میں ہے۔ اسی لیے فدوی ادب کی رندی میں مست ہے۔ خشتِ درِ مے خانہ چھوڑ کر دانش گاہوں کی آستاں بوسی مجذوبوں کو راس نہیں آتی۔

جس زمانے میں افسانوں اور ناولوں کا دلچسپ ہونا ضروری نہیں رہا، اس زمانے میں تنقید سے یہ تقاضا کہ وہ دلچسپ ہو، مجھ جیسے وہی لوگ کر سکتے ہیں جو تنقید کے بقراطی مزاج سے واقف نہیں۔ لیکن وہ تھکن جو فکری ژولیدگی اور سطحیت سے پیدا ہوتی ہے اس کا تنقید کی دلچسپی سے کوئی سروکار نہیں۔ عالمانہ اور مفکرانہ مقالہ چاہے اتنا ثقیل و خشک ہو، اگر وہ عالمانہ نظم و ضبط اور مفکرانہ گہرائی سے لکھا گیا ہے تو ذہنی تھکن نہیں بلکہ شادابی پیدا کرتا ہے۔ اگر یہ دونوں باتیں نہیں تو پھر چاہے اسلوب سلیم احمد کا ہو یا آل احمد سرور کا، مقالے کا پڑھنا وبال جان ہو جاتا ہے۔ کسی کے بتائے بغیر میں یہ بات اچھی طرح جانتا ہوں کہ فرائڈ اور مارکس، یاسپرس اور سارتر، سعادت حسن منٹو کے بھڑوے اور رنڈیاں نہیں کہ ان پر چٹ پٹے مضامین لکھ کر سستی شہرت بٹوری جائے۔ لیکن میں سوچتا ہوں ہماری تنقید اس اسلوب تک کو کیوں نہ نبھا سکی جو حالی کے "مقدمہ" کا نے اس تھا۔ حالی کی زبان کتابی زبان نہیں ہے کیوں کہ ان کا "مقدمہ" ہماری تنقیدی کتابوں کی طرح ان کتابوں کو دیکھ کر نہیں لکھا گیا تھا جو دوسری کتابوں کو دیکھ کر لکھی گئی تھیں۔ حالی آدمی کو مرکز میں رکھا ہے جو ادب، زندگی اور سماج کے مسائل کا احاطہ کیے ہوئے ہے؛ ہم نے اس آدمی کو مرکز میں رکھا ہے جو صرف تنقید لکھتا ہے، تنقید پڑھتا ہے اور تنقید پر لکھتا ہے۔ اب آپ ہی کہیے تنقیدوں میں ادب اور آرٹ، زندگی اور آدمی کا رومانس کہاں سے پیدا ہو۔ قرابادینِ مجیدی کی مانند ہماری تنقیدی کتابیں الماری میں پڑی دھول کھاتی رہتی ہیں کیوں کہ ہم ان کی طرف اسی وقت ہاتھ بڑھاتے ہیں جب ادب یا آدمی کے لیے کوئی نیا نسخہ لکھنا مقصود ہوتا ہے۔ ترقی پسندوں نے کچھ نسخے تجویز کیے؛ اب جدید نقاد دوسرے نسخے تجویز کر رہے ہیں ـــــ تنقید کی فضا نہ وہاں تھی نہ یہاں ہے۔ جسے ترقی پسندوں نے "مریضانہ ادب" کہا تھا اسے شمیم حنفی "کھرا ادب" کہتے ہیں۔ مرض ان کے لیے مرض نہیں رہا، جدید آدمی کی مجبوری اور مقدر بن گیا ہے۔ ایک نظر سے دیکھیے تو جو کام ترقی پسندوں کو کرنا چاہیے تھا وہ کام شمیم حنفی کر بیٹھے۔ معمولی سا ترمیم و اضافہ کر لیجیے، اور شمیم حنفی کی کتاب جدیدیت کے تابوت میں آخری کیل ثابت ہو سکتی ہے۔ emphasis ذرا مختلف قسم کا ہوتا تھا ورنہ ترقی پسند "قبرستانی ادب" کے عنوان تلے علامتی اور وجودی ادب پر بعینہٖ ایسی کتابیں لکھا کرتے تھے جیسی کہ شمیم حنفی نے لکھی ہے۔ وہ خیال کو ادب

سے الگ کر کے سماجیات اور فلسفے کی سطح پر لے جاتے تھے؛ شمیم حنفی نے بھی ایسا ہی کیا ہے۔ فن پارے میں جو فنکار کا وژن اور تجربہ ہوتا تھا، خیال کی تجریدی سطح پر وہ مفید و مضر کی اخلاقی دارو گیر کے ہاتھوں پارہ پارہ ہو گیا ہے۔ شمیم حنفی جمالیات کی جنگ سماجیات کے دائرے میں لڑنے گئے ہیں اور بری طرح پٹے ہیں۔ تخلیقی انفرادیت تو تخلیقات کے ذریعے ہی اپنا لوہا منواتی ہے۔ فلسفے اور سماجیات کے دائرے میں انفرادیت اور آزادی کی باتیں، اجتماعی ذمے داریوں کی بحث کے دروازے کھولتی ہیں۔ شمیم حنفی پورے مقالے میں مخالف دھاروں کے خلاف تیرتے نظر آتے ہیں اور ہانپ ہانپ کر اس چیز کو حق بجانب کرنا چاہتے ہیں جو فکر کی قوت پر نہیں بلکہ عظیم تخلیقی تخیل کی بے پناہ طاقت کی بنیاد پر ہی ہمیں قائل کرتی ہے۔ شمیم حنفی نے سمجھا کہ ان کے علم و فضل میں فنکارانہ تخیل سے زیادہ طاقت ہے۔ وہ یہ بھول گئے کہ تنقید حسن کی وکالت اور دلالی کا کام نہیں کرتی، بلکہ اداشناس انگلیوں کے ذریعے اسے بے نقاب کرتی ہے۔ ادب کا مسئلہ بہر صورت ادب کا مسئلہ ہی رہتا ہے، فلسفے کا مسئلہ نہیں بن پاتا۔ یہی وجہ ہے کہ جمالیات کے پروفیسروں سے بھی ادبی تنقید مشکل ہی سے نبھی ہے۔

کتاب میں بے شمار ایسے مباحث اور غلط بیانیاں ہیں جو ڈاکٹریٹ کے مقالے کو زیب نہیں دیتیں، کیوں کہ ڈاکٹریٹ کے مقالے عموماً جید عالموں کی رہنمائی میں لکھے جاتے ہیں۔ طالب علم کے ہر باب پر رہنما کڑی نظر ڈالتا ہے، بحث کرتا ہے، جرح و تنقید و اصلاح کرتا ہے اور جب تک اسے اطمینان نہیں ہوتا اسے بار بار لکھواتا ہے۔ لیکن ہمارے یہاں یہ دستور نہیں۔ گائیڈ کا نام صرف ڈاکٹریٹ کے فارم کی خانہ پری اور دیباچے میں شکر گزاری کے کام آتا ہے؛ درمیانی وقفے میں طالب علم اور گائیڈ علم کی سوکھی ندی کے دو کناروں کی مانند ایک دوسرے سے مل نہیں پاتے۔ لہٰذا مقالے کا مطالعہ ہم جیسوں کے لیے پروف ریڈنگ کی بے گار بن جاتا ہے۔ وہی باتیں جو ایک استاد بزرگانہ سختی سے کہہ سکتا ہے، جب ہم کہتے ہیں تو خبیثانہ بغض و عناد معلوم ہوتی ہیں۔ طالب علم کو استاد کی مشفقانہ برہمی اتنی ناگوار نہیں معلوم ہوتی جتنی ہم عمر اور ہم پیشہ نقادوں کی برہم تنقید۔ مثلاً استاد کہہ سکتا ہے: آپ کے موضوع کی حدود واضح نہیں ہیں۔ آپ کے سامنے دوسری جنگ عظیم کے بعد کا آواں گارد ادب بھی ہے اور وہ ادب بھی جو ۱۹۴۷ء کے بعد بھی

جدید کہلایا، پھر انیسویں صدی کے فرانسیسی علامت پسندوں کا ادب بھی۔ لیکن آپ مونتین اور روسو کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ تو سوال یہ ہے کہ راجر بیکن اور ڈیکارٹ کا کیوں نہیں؟ پھر تو جدید کا لفظ آپ کو نشاۃ ثانیہ کو عہد وسطیٰ سے الگ کرنے کے لیے استعمال کرنا چاہیے۔ مغرب میں اگر آپ احیائے علوم اور اصلاحِ دین کی تحریکوں کو جدید سمجھتے ہیں تو ہندوستان کے نشاۃ ثانیہ کی ایسی ہی مماثل تحریکوں کو جدید کیوں نہیں سمجھتے؟ اگر مغرب کی اصلاحِ دین کی کوششوں کو آپ جدید نہیں سمجھتے اور ان سے صَرف نظر کرتے ہیں تو ہندوستان کی اصلاحی تحریکوں سے صرفِ نظر کرنے کی بجائے اُنھیں ہدفِ ملامت کیوں بناتے ہیں؟ پہلے تو آپ اپنی تقویم ٹھیک کیجیے۔ جدیدیت جو ویسے بھی کافی الجھا ہوا لفظ ہے، اس کا ایک واضح تصور اپنے ذہن میں قائم کیجیے۔ پھر میرا خیال یہ ہے کہ آپ نے موضوع ایسا پسند کیا ہے کہ تاوقتے کہ جرمن اسکالروں کی طرح عمرِ عزیز کا ایک معتد بہ حصہ اس پر صرف نہ کیا جائے آپ موضوع سے انصاف نہیں کر سکتے۔ فلسفے میں آپ کو وہ دلچسپی نہیں جو مثلاً ادب میں ہے۔ فلسفہ آپ کا passion نہیں۔ آپ فلسفے کے باقاعدہ طالب علم نہیں۔ ضرورت کے وقت چند تعارفی قسم کی فلسفیانہ کتابیں دیکھ رہے ہیں، چناں چہ آپ کی تحریر سے ہی لگتا ہے کہ فلسفے کا آپ کا علم مبتدیانہ ہے۔ لیکن بحث میں آپ استادانہ لب و لہجہ اختیار کرتے ہیں جس سے نہایت نخوت پسندانہ قسم کی سنابری پیدا ہوتی ہے۔ علم و ادب کے مسائل میں مبتدی کا حکم بننا بہت ناگوار گزرتا ہے۔ پھر آپ کے اکثر مباحث نہ صرف تشنہ بلکہ فرسودہ معلوم ہوتے ہیں۔ اب مثلاً یہی دیکھتے ہیں کہ ادب اور سائنس کی پوری بحث آپ نے سی پی سنو (C. P. Snow) کے دو کلچر کے نظریے پر اٹھائی ہے، لیکن سائنس اور ادب کی بحث چند ایسے لوگوں نے بھی کی ہے جو ثقافتی مسائل پر سنو سے بہتر ڈھنگ سے سوچ سکتے ہیں۔ آپ کی بحث سے پتا ہی نہیں چلتا کہ آپ کی نظر سے ان میں سے کسی ایک کی تحریر بھی گزری ہو۔ میں صرف چند اہم نقادوں کے نام لوں گا، مثلاً ٹی ایس ہکسلے کا "سائنس اور کلچر"، آرنلڈ کا "لٹریچر اور سائنس"، سیلن کور کا *The Interplay of Literature and Science*، آرکی بلڈ میکلیش کا "ہم شاعری کیوں پڑھتے ہیں؟"، آئیفور ایوانز کا "ورڈزورتھ اور سائنس" وغیرہ، چند ایسے مضامین ہیں جنھیں آپ کو پڑھنا چاہیے۔ یہ تو بہت ہی معروف مضامین ہیں۔ غیر معروف

مضامین میں صرف دو چار نام یاد آتے ہیں، مثلاً جان بورو کا "سائنس اور ادب"، ڈی ولف کا "سائنس اور لبرل آرٹس"، اور جیکوئس بارزوں اور سنتانیا کے مضامین۔ اب رہا کتابوں کا معاملہ تو کم از کم چالیس کتابوں کے نام تو میں نے اسی وقت جمع کیے تھے جب اس موضوع پر ایک مضمون لکھنے کا ارادہ تھا۔ صاف بات یہ ہے کہ آپ کی بحث جو تین چار صفحات پر پھیلی ہوئی ہے اتنے بسیط مطالعے کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ لیکن میں سوچتا ہوں کہ چند کلیدی کتابیں پڑھے بغیر کوئی بھی شخص اس موضوع پر قلم اٹھانے کی جرأت کیسے کر سکتا ہے۔ مثلاً ڈگلاس بوس کی "سائنس اور انگریزی شاعری"، آئی اے رچرڈز کی "سائنس اور شاعری"، آئیفور ایوانز کی "لٹریچر اور سائنس"، مارجوری نکلسن کی دو معرکتہ الارا کتابیں "سائنس اور تخیل" اور Newton Demands the Muse، پھر اوبرائن کی "مشینوں کا رقص"، پھر مکس ایسٹ مین، سی ڈے لیوس، جوسف روڈ کراچ کی کتابیں، پھر ڈن، ورڈزورتھ، ٹینی سن، والٹ وٹمین کی شاعری کے شاعری کی روشنی میں چند اہم مطالعے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ آپ کی سنو کے نظریے پر تین چار صفحوں کی خیال آرائی سے نہ صرف یہ پتا چلتا ہے کہ آپ کیا جانتے ہیں بلکہ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ آپ کیا نہیں جانتے۔ اب آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ جناب ایک مقالے میں ہر مسئلے پر اتنی جامعیت سے تو لکھا نہیں جا سکتا، اور آپ کا یہ کہنا بالکل بجا ہو گا۔ لیکن مقالے کے تو معنی ہی کسی ایک موضوع یا مسئلے کا بالاستیعاب اور حتی الامکان جامع مطالعہ ہے۔ ورنہ پھر آپ کے مقالے اور اُس فقرے باز وارث علوی کے مضامین میں فرق کیا رہے گا؟ اسی لیے میں بار بار اصرار کرتا ہوں کہ مقالے کا موضوع ذرا کم ambitious رکھیے، لیکن آج کل کے نوجوان ہماری باتیں سنتے ہی کہاں ہیں۔ بھائی، علمی تحقیق کا کام رعب داب کا کام نہیں، راہبانہ خلوت نشینی، تفحص اور عرق ریزی کا کام ہے۔ کاتا اور لے دوڑی والا معاملہ نہیں ہے۔ جسے شہرت کا ہوکا ہوتا ہے وہ تو اس فقرے باز کی طرح ہے؛ بے تکان شیطان کی آنت جیسے مضامین لکھتا چلا جاتا ہے اور ہر رسالے میں اپنا نام چھپوانا چاہتا ہے۔ لیکن ایسی تحریروں کی قیمت کیا؟ اور بھائی میرے، ذرا یہ بھی سوچو کہ تمھارا مقالہ ملک کا نامور مکتبہ کتابی صورت میں شائع کرے گا۔ دوسرے لوگوں نے رسالوں میں دفن ہونے کے لیے جنم لیا ہے، لیکن تم تو زیورِ طبع سے آراستہ بھی ہو گے۔ میں نہیں چاہتا کہ مقالے میں ایسے تبصرے شائع ہوں جو

یونیورسٹی کے نام پر بٹا لگائیں۔ تم جانتے ہو پگڑیاں اُچھالنا کچھ لوگوں کا پیشہ ہو گیا ہے۔ لہذا ادب و سائنس کے مسئلے پر از سرِ نو غور کرو۔ اس مسئلے پر ایک اچھی ببلیو گرافی تیار کرو، تھوڑا بہت پڑھو، اہم نکات ضبط قلم کرو، پھر میرے پاس آؤ۔ اس مسئلے کے چند بنیادی پہلوؤں پر تبادلۂ خیال کریں گے۔ تھوڑا بہت پڑھو گے تو پتا چلے گا کہ معاشرتی تبدیلیوں کا نظام زندگی، اور نظام زندگی کا ثقافت سے کیا تعلق ہے۔ پھر تمھیں خود تمھارے اپنے بیانات کا سقم سمجھ میں آ جائے گا۔ مثلاً سائنسی اور انجینئرنگ کے پیشوں کی مقبولیت یا ان پیشوں میں عورتوں کی شمولیت معاشرتی نظام پر اثرانداز ہو سکتی ہے، لیکن ضروری نہیں کہ اس سے ثقافت کا معیار بھی بدل جائے۔

یا گائیڈ لکھ سکتا ہے:

فرائڈ یا یونگ کی نفسیات کے متعلق آپ نے جو کچھ لکھا ہے اس کا ادب سے براہِ راست رشتہ واضح نہیں ہوتا۔ میاں، صاف بات یہ ہے کہ فرائڈ اور یونگ کی نفسیات کا دائرہ اتنا پھیلا ہوا ہے کہ ان پر کتابیں لکھی جا سکتی ہیں، لیکن آپ اپنے مقالے میں ان کے لیے صرف چند صفحات ہی مخصوص کر سکتے ہیں، لہذا آپ کو چاہیے کہ ان صفحات کا استعمال نہایت کفایت شعاری سے کریں۔ شعور اور لاشعور اور اجتماعی شعور کے متعلق چند جملے لکھنے سے ان کی ماہیت اور نوعیت معلوم نہیں ہوتی۔ ایسے جملے تعارفی اور مبتدیانہ لگتے ہیں۔ چوں کہ آپ سے پہلے بھی فرائڈ اور یونگ پر اردو میں کافی اچھے اور طول طویل مضامین لکھے جا چکے ہیں، اس لیے آپ کے مقالے میں تعارفی انداز محض نمائشِ علم معلوم ہوتا ہے۔ اس سے نہ تو فرائڈ اور یونگ کے نظریات پر روشنی پڑتی ہے نہ ان کے اُن مخصوص تصورات پر جنھوں نے براہِ راست ادب پر روشنی ڈالی۔ میرا خیال یہ ہے کہ اگر آپ ان ادبی نقادوں کے حوالے سے جنھوں نے نفسیاتی تنقید لکھی ہے، فرائڈ اور یونگ پر بحث کریں تو ادب، تنقید اور نفسیات کی ایسی شیرازہ بندی ہو سکتی ہے جس میں ان دونوں ماہرین نفسیات کے وہی تصورات مرکز میں رہیں گے جنھوں نے ایک طرف تو تخلیقی ادب کو زیادہ متاثر کیا ہے اور دوسری طرف جن پر ادبی نقادوں نے سوچ بچار کیا۔ اسی طرح آپ کو مقالے میں یہ بتانے کی ضرورت نہیں ہے کہ فرائڈ کا نفسیات میں کارنامہ کیا ہے۔ نہ ہی شعور اور لاشعور اور جنسی جبلّت کی اہمیت جتانے کی ضرورت رہے گی۔ اس طرح آپ فرائڈ کی بہت سی تصانیف سے

صرف نظر کر سکتے ہیں۔ ویسے بھی آپ نے انھیں پڑھا نہیں ہے، نہ ہی آپ سے توقع کی جاتی ہے کہ بالاستیعاب ان کا مطالعہ کریں، کیوں کہ ان کا نفسِ مضمون سے تعلق نہیں ہے۔ آپ فرائڈ کی کتاب Civilization and its Discontent ہی پر توجہ مرکوز کریں تو فرد اور سماج کا رشتہ، جو ایک مسئلے کی صورت بار بار آپ کے مقالے میں ابھرتا ہے، اپنی پوری جدلیات کے ساتھ سامنے آ جائے گا۔ یہ کتاب آپ کو ہربرٹ مارکیوز کی Eros and Civilization پڑھنے پر مجبور کرے گی۔ صاف بات یہ ہے کہ جب آپ جدیدیت پر مضمون لکھ رہے ہیں تو محض فرائڈ، یونگ اور آڈلر کی بحث کافی نہیں ہے۔ ان پر تو ترقی پسندوں کے زمانے میں بھی مضامین لکھے جاتے تھے۔ جدیدیت پر لکھتے وقت آپ ہربرٹ مارکیوز، ایرک فرام، لینگ، مارکسی فرائڈین یا نئے یساریوں کو نفسیات کے دائرے سے خارج کریں گے تو لوگوں کا یہ اعتراض صحیح ثابت ہوگا کہ آپ کا علم فرسودہ ہے۔ قطع نظر ان باتوں کے، آپ نے جو یہ دس بارہ صفحات فرائڈ پر لکھے ہیں، ان کا تحریری طریقِ کار بھی بہت غلط ہے۔ مثلاً اس میں آپ نے دیدرو کے ناول "ریمیو کا بھتیجا" کا ذکر کیا ہے۔ فرائڈ، مارکس اور اینگلز کا اس کتاب سے واقف ہونا، گوئٹے کا اسے ترجمہ کرنا، فرائڈ کی گوئٹے سے ایسی والہانہ شیفتگی کہ وہ خواب میں بھی اس سے باتیں کرتا تھا، یہ سب anecdotal بیانات ہیں جن کا نفسیاتی نظریات پر مفکرانہ غوروخوض سے کچھ تعلق نہیں۔ اس سے اگر آپ فرائڈ کی ادب سے دلچسپی ثابت کرنا چاہتے ہیں تو یہ مدرسانہ رویہ ہے۔ اگر فرائڈ کو ادب سے دلچسپی نہ ہوتی تو کیا اس کے نظریات کا ادب پر اثر نہ پڑتا؟ آخر بے شمار ایسے سائنس کے نظریات اور مذہبی اور فلسفیانہ تصورات ہوتے ہیں جو ادب کو بہت متاثر کرتے ہیں، لیکن ان نظریات و تصورات کے بانیوں کو ادب میں بالکل دلچسپی نہیں ہوتی، یا ہوتی ہے تو بہت سرسری اور شوقیہ۔ پھر آپ لکھتے ہیں: "یہاں فرائڈ کے نظریات کی صحت اور عدم صحت سے بحث نہیں۔ کہنا صرف یہ ہے کہ شخصیت کی وہ گتھیاں جنھیں روایتی اخلاقیات نے شجرِ ممنوعہ سمجھ کر جوں کا توں چھوڑ دیا تھا اور جن کے بارے میں سوچنا اور گفتگو کرنا ذہنی بیماری کا نتیجہ یا بے حیائی سمجھا جاتا تھا، فرائڈ نے ان کی اہمیت بتائی۔" آپ کا یہ بیان فرائڈ کی جرأت مندی کو خراجِ عقیدت ہے لیکن اس بیان کا فرائڈ کی فکر سے کوئی تعلق نہیں۔ اب رہا صحت اور عدم صحت کا معاملہ تو اس سے

اگر آپ بحث نہیں کریں گے تو ان لوگوں کے نظریات کو کیسے سمجھ سکیں گے جنھوں نے فرائڈ سے انحراف کیا اور جن کا جدید فکر پر اتنا گہرا اثر ہے؟ پھر آپ بتاتے ہیں کہ دادازم، سُرریلزم، شعور کی رو، آزاد تلازمہ، خیال، خواب اور لاشعور کی کیفیتوں کے اظہار وغیرہ وغیرہ پر فرائڈ کے اثرات پڑے ہیں، لیکن یہ تو خبر ہوئی تجزیہ نہیں ہوا۔ ایسی معلومات تو ادب کے عام طالب علم بھی رکھتے ہیں۔ اور میاں، تم زبان کا بھی خیال نہیں رکھتے۔ عالمانہ مباحث میں شاعرانہ عبارت آرائی کھٹکتی ہے۔ اب یہی دیکھو: "وجود کے گھنے جنگلوں کی پراسرار آوازیں" ـــ فرائڈ پر لکھتے وقت ایسی عبارتوں سے احتراز کرنا چاہیے۔ اور وجود کا نفسیات سے کیا تعلق؟ اب یہ جملہ دیکھو: "یہ آسودگی انسان کو پورا آدمی بناتی ہے۔" آپ فرائڈ پر مضمون لکھ رہے ہیں یا سلیم احمد پر؟ اب رہا تمھارے مضمون کا آخری حصہ تو وہ اتنا غلط ہے کہ یا تو تم نے فرائڈ کو پڑھا ہی نہیں یا اسے بالکل غلط سمجھا ہے۔ تم پر خدا کی مار ہو! میاں، تم نے یہ کیا کِیا کہ کسی مستند کتاب کی بجائے Intellectual America میں سے فرائڈ کے دو تین سطری اقتباسات لے کر اس کی ایسی تاویل کر بیٹھے جو نہ صرف غلط ہے بلکہ فرائڈ کے نظریے کے بالکل خلاف ہے۔ اب تمھارے لیے میں کہاں نفسیات کی کتابیں چھانتا پھروں! لیکن میرا یہ خیال ہے کہ فرائڈ نے آدمی کو ambivalent کیا ہے۔ اس میں pleasure principle اور work principle کی قوتیں کارفرما ہیں۔ اوّل الذکر کو اس نے libido اور موخرالذکر کو id کہا ہے۔ آدمی کی جنسی جبلّت آزاد اظہار چاہتی ہے، لیکن معاشرہ اس پر پابندیاں عائد کرتا ہے۔ لیکن تمدّن کی تعمیر کے لیے جبلّتوں کو قابو میں رکھنا ضروری ہے۔ اب جبلّتوں کو دبایا جائے تو نیوروسِس پیدا ہوتا ہے۔ یہ ہے آدمی کا ڈائلما، اور فرائڈ اس کا کوئی حل نہیں بتاتا۔ اسی لیے اس کا کہنا ہے کہ آدمی تمدّن کے بغیر جی نہیں سکتا۔ اسی لیے میں نے تم سے کہا کہ فرائڈ کے جدید ناقدین کا مطالعہ بہت ضروری ہے جو جبلّت اور تمدن کی ثنویت کو طرح طرح سے حل کرنے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ اب مجھے اس وقت نام تو یاد نہیں آرہے ہیں، لیکن ان میں سے چند کا کہنا ہے کہ جبلّت کی تہذیب ممکن ہے۔ مثلاً رولو مے کو لیجیے، وہ آدمی میں ارادے کی قوت پر بہت زور دیتا ہے۔ وجودی ماہرین نفسیات کا بھی یہی رویہ ہے۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ تمدن کی بخشی ہوئی نعمتیں آدمی کو چند ایسی دیرپا مسرّتوں

سے مالامال کرتی ہیں جو ناپائیدار جبلّی مسرتوں سے کہیں زیادہ گراں مایہ ہیں۔ اسی لیے آدمی تمدن کے ساتھ خود کی شخصیت کو سازگار بناتا رہتا ہے۔ یہ آزمائش کڑی ہے، لیکن وہ اپنی جدوجہد چھوڑتا نہیں۔ اب تم کہتے ہو وہ حالت بہتر ہے جس میں جبلّت آزاد ہو۔ لیکن خود فرائڈ کہتا ہے کہ ایسی حالت ممکن العمل نہیں۔ اب تم کہتے ہو: "باپ کی گردن مروڑ کر ماں سے ہم بستری کرنے والی جبلّت پر اخلاقی احتساب ایک زبردست مزاحم قوت ہے، جس کا نتیجہ بے دلی اور شکست حوصلگی کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ زندگی کی طرف ایک رجائی زاویۂ نظر اسی جبلّت کی آسودگی کا عطیہ ہے۔ یہ آسودگی انسان کو پورا آدمی بناتی ہے۔" لیکن میرے بھائی، فرائڈ کے یہاں پورے آدمی کا کوئی تصوّر نہیں ہے۔ پورا آدمی حقیقت میں محض امکان ہے۔ فرائڈ کی نظر حقیقت کی تشخیص پر زیادہ اور امکان کے حصول پر کم ہے۔ مذاہب اور فلسفوں کے برعکس، نفسیات حقائق کے تجزیے میں زیادہ دلچسپی لیتی ہے اور اقدار اور آدرشوں کی تعریف سے احتراز کرتی ہے۔ پھر آپ کے اس بیان کی زبان ہی سے ظاہر ہے کہ فرائڈ کے خیال پر آپ کی گرفت کتنی کمزور ہے "باپ کی گردن مروڑنا"، کیسی غیر عالمانہ زبان ہے۔ "زندگی کی طرف ایک رجائی زاویہ نظر"، یہ نفسیات کی زبان نہیں، فلسفے کی زبان ہے۔ کیوں کہ نیوروسس نفسیات کا اور رجائیت اور قنوطیت فلسفے کا مسئلہ ہے۔ پھر آپ کہتے ہیں: "فرائڈ انسان کو ہر اخلاقیات سے بے نیاز کرنے کے درپے ہے نہ اُسے تعقل کی سرد مہر سماجی مشین کا پرزہ بنانا چاہتا ہے۔" تمھاری نانی مرے! میاں، ابھی تو کہہ چکے ہو کہ ماں سے ہم بستری کرنے والی جبلّت جب تک اخلاقی احتساب سے آزاد نہیں ہوتی انسان پورا آدمی نہیں بنتا۔ اب اخلاقیات کا سوال ہی کہاں رہتا ہے؟ اب رہا تعقل کی سرد مہر مشین وغیرہ کا معاملہ تو ان الفاظ کا نفسیات سے کوئی تعلق ہی نہیں۔ فرائڈ taboo سُپر ایگو، اِڈ وغیرہ کی بات کرتا ہے جو تعقل سے مختلف چیز ہے۔ تم نے اپنے مقالے میں تعقل کے خلاف محاذ بنایا ہے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہر ایک مفکر سے اپنے خیالات منسوب کیے جائیں جو تعقل کے قلعے پر گولاباری کے کام آئیں۔ اور میاں، فرائڈ کے یہاں ایڈیپس کامپلکس کا کوئی سیدھا سادا حل نہیں۔ اب تم رہے سلطان پور کے حنفی خاندان کے چشم و چراغ، فرائڈ کے نظریات کے منطقی انجام سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ کہاں سے لاؤ گے؟ ورنہ تمھیں بتاتا کہ بعض فرائڈین تو incest کو جائز

قرار دینے میں ہی انسانیت کی نجات دیکھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ polymorphous جنسی سرگرمیوں کا آغاز گھر ہی سے ہونا چاہیے۔ اُن کے تصورات اُنھیں مبارک، لیکن میرے بھائی، دو چار انگریزی امریکی ناولیں پڑھی ہوتیں تو تمھیں پتا چلتا کہ جنسی آزادی نے آدمی کی الجھنوں کو کم نہیں زیادہ ہی کیا ہے۔ اسی لیے تورولوے وغیرہ جنسی تعلقات میں محبت، ارادے، شخصیت کے اخلاقی ارتباط وغیرہ قسم کی چیزوں پر زور دیتے ہیں۔ ان لوگوں کا تو یہ بھی کہنا ہے کہ متمدّن اور مہذّب آدمی جنسی اعتبار سے غیر متمدّن آدمی سے کہیں زیادہ توانا ہوتا ہے۔ اور یاد رکھو، جنس کا ایک اخلاقی، سماجی اور روحانی ڈائمنشن ہے۔ محض جبلّت کی سطح پر رہ کر بات کیجیے تو کھاٹ سے بلند نہیں ہو سکیں۔ پوری قوت ماں سے ہم بستری میں صرف ہو جائے گی۔ ذرا جبلّت سے بلند ہو کر دیکھیے تو پتا چلے گا کہ جنس کی تہذیب کے ذریعے آدمی نے شعروادب، رقص وموسیقی، بت سازی اور فن تعمیر، تیوہار اور رسم ورواج، زیورات، ملبوسات، اور سنگھار، گویا پوری ثقافت کا کیسا رنگارنگ نگارخانہ سجایا ہے۔ یہ ایروز کی جبلّت کا بروز ہے۔ اسی لیے آدمی کی شناخت اس کی خواب گاہ میں نہیں، بلکہ پورے معاشرے میں اس کے عمل کے ذریعے کی جاتی ہے۔ میری میکارتھی نے کیا پتے کی بات کہی ہے کہ اذیت اور لذّت کے شدید ترین لمحے میں چونکہ آدمی بے خود ہوتا ہے اس لیے اس کے کردار کی شناخت نہیں ہوتی۔ اسی لیے وہ آدمی جو ڈاڑھ نکلوا رہا ہو یا انزال کی حالت میں ہو، شخصیت نہیں ہوتا، محض ایک کیفیت ہوتا ہے۔ لیکن جب وہ آدمی اپنے خاندان اور دوستوں، کلب، بازار اور دکانوں، آفس اور ہم پیشہ لوگوں کے درمیان ہوتا ہے تو ایک شخصیت ہوتا ہے۔ میری میکارتھی جدید افسانے میں کردار نگاری کے فقدان پر بات کر رہی تھی۔ یہ مضمون تمھیں ضرور پڑھنا چاہیے۔ یہ لوگ بڑے سمجھ دار ہیں۔ نفسیات پر بھی ایسے ہی لوگوں کی چند کتابیں دیکھنی چاہییں۔ یہ لوگ کھوئے ہوئے توازن کی بازیافت کی کوشش کر رہے ہیں۔ ان کے برعکس تم ایسی باتیں کرتے ہو گویا فرائڈ کی بات حرفِ آخر ہے۔ ناقص مشاہدے کا ایسا ہی عبرت ناک انجام ہوتا ہے۔ یہ دیکھتے ہو کہ فرائڈ نے کیا کہا، یہ نہیں دیکھتے کہ فرائڈ کے نقادوں نے کیا کہا۔ جو جی میں آتا ہے بس ہانکتے رہتے ہو۔ مثلاً اور جو کچھ تم نے کہا اس کے بعد یہ کہنے کا کیا مطلب ہوتا ہے کہ "اس نے [فرائڈ نے] یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ شاداب جنسی زندگی اور فطری زندگی کے

مابین کوئی خلیج حائل نہیں۔" صاحبزادے، تمدن محض خلیج نہیں، ٹھاٹھیں مارتا سمندر ہے۔ اسی لیے فرائڈ کوئی ایسی بات نہیں کہتا۔ اب رہی شاداب زندگی کی بات تو پہلے آپ یہ طے کیجیے کہ آپ نفسیات پر بات کر رہے ہیں یا جنسیات پر۔ ہیولاک ایلس سے لے کر ماسٹر اینڈ جانسن تک جنسی نفسیات کے متعلق اب اتنی تحقیقات ہو چکی ہیں کہ شاداب جنسی زندگی کے مسئلے کو محض فرائڈ کے حوالے سے سمجھا تک نہیں جا سکتا۔ بہت تضادات ہیں آپ کی باتوں میں۔ ایسا ہی لکھو گے تو میں تمہارا مقالہ قبول نہیں کروں گا۔ کیا مجھے بھی سرِ بازار رسوا کراؤ گے؟ اِدھر اُدھر سے چند باتیں دیکھیں اور خیال آرائی کرنے لگے۔

یا پھر گائیڈ یہ کہہ سکتا ہے:

میاں بیٹھو۔ تم نے وجودی فلسفے پر جو چالیس صفحات لکھے، انہیں کل رات ہی دیکھنے کی فرصت ملی۔ اب عمر ہونے آئی نا، کام نہیں ہوتا۔ بہرحال انہیں پڑھا۔ بہت پریشان ہوا۔ بس یہی خیال ذہن میں کھٹک رہا ہے کہ جو موضوع تم نے پسند کیا ہے وہ واقعی تحقیق کا موضوع ہے بھی یا نہیں؟ بہر کیف یہ تو طے ہے کہ آپ کا مقالہ فلسفے پر نہیں ہے۔ اگر ہوتا تو آپ میرے پاس نہیں بلکہ اوپر کی منزل میں وحید العصر فلسفی کے چیمبر میں بیٹھے ہوتے۔ ہمیں ہمارا دائرۂ عمل طے کرنا ہوگا۔ بے شک وجودی فلسفے کا جدیدیت پر گہرا اثر ہے لیکن ہمیں اثر کو اثر کے طور پر دیکھنا چاہیے۔ بے شک آپ وجودی فلسفے کا جائزہ لیے بغیر اثرات کا جائزہ نہیں لے سکتے، لیکن فلسفے کا جائزہ ایسا ہونا چاہیے جو اثرات کی نشاندہی کرے۔ ورنہ ہوگا یہ، جیسا کہ ہوا ہے، اور جیسا کہ نہیں ہونا چاہیے تھا، کہ آپ ہر فلسفی پر پانچ پانچ سات سات صفحات کے تعارفی قسم کے نوٹ لکھتے چلے جائیں؛ تو لوگوں کو وجودی فلسفے کا سرسری علم تو حاصل ہو جائے گا لیکن ادب پر اس فلسفے کے اثرات کا پتا نہیں چلے گا۔ اب جہاں تک سرسری علم کا تعلق ہے تو لوگ اس سرچشمے ہی کی طرف کیوں نہ رجوع کریں جس سے آپ نے اپنی اوک بھری ہے؟ آپ نے ہر فلسفی کے بارے میں "فلسفے کے سو سال" قسم کی کتابوں سے جو معلومات ملتی ہیں انہیں جمع کر لیا ہے۔ پھر کمال یہ کیا ہے کہ اتنے سے علم پر آپ اِدھر اُدھر محاکمہ بھی کرتے پھرتے ہیں۔ میاں، فلسفیوں کی جنگ میں نقاد کی وہی حالت ہوتی ہے جو بیلوں کی جنگ میں درخت کی۔ بھائی میرے! میری ذہنی تربیت

''اودھ پنچ'' کے مناظروں کے اکھاڑے میں ہوئی ہے۔ یہ ''شے اور ''لاشئیت'' کی بحث میں حکم بننے کا سوال ہی کیا، اگر سمجھ بھی پایا تو سمجھو گنگا نہایا۔ لیکن تم تو گنگا نہائے بغیر افکار کی ٹورنامنٹ میں امپا ئری کرتے نظر آتے ہو۔ پھر ایک طرف تو دخل در معقولات ہے، دوسری طرف منقولات میں بالکل بے دخلی ہے۔ یعنی آپ ہر فلسفی کے گھر اطمینان سے چاے پیتے نظر آتے ہیں، حالاں کہ وہ ایک دوسرے سے بالکل مخالف اور متضاد قسم کے لوگ ہیں۔ اب بھلا بوبر کی عیسائیت کو سارتر کے الحاد سے کیا لینادینا! لیکن آپ دونوں کے ساتھ لین دین رکھتے ہو۔ لہذا تضادات جوں کے توں رہتے ہیں۔ چلیے بھئی، تضادات کو بھی برداشت کر لیتے کہ ایسے زبردست فلسفیانہ تضادات کو حل کرنے کی توقع ایم اے پاس لڑکوں سے کرنا بھی زیادتی ہے۔ لیکن آپ ستم یہ کرتے ہیں کہ جب بےچارے ہندوستانی شاعروں اور سماجی مصلحوں پر تنقید کرتے ہیں تو ایک کو اس لیے لتاڑتے ہیں کہ وہ تعقل پسند ہے، دوسرے کو اس لیے کہ وہ مذہبی آدمی ہے، تیسرے کو اس لیے کہ وہ عقل و مذہب میں توازن کی تلاش کرتا ہے۔ مغرب کے وجودی فلسفیوں میں آپ کو رنگارنگ لوگ پسند ہیں، ہندوستان میں نہیں۔ اب آپ جزبز نہ ہوئیے، پانی پیجیے اور جو کچھ میں کہہ رہا ہوں اُسے دھیان سے سنیے۔

آپ کا کہنا ہے کہ سارتر کی شہرت کے جبر کی وجہ سے وجودیت کو سارتر کی ذات میں سمیٹ دیا گیا ہے اور جدیدیت کے مختلف میلانات کو سارتر کی شہرت کے غبار میں چُھپا دیا گیا ہے۔ کیا آپ وجودیت اور جدیدیت کو ہم معنی سمجھتے ہیں؟ اگر نہیں تو وجودیت کے فکری میلانات کا جائزہ لینے کا جواز صرف اس صورت میں پیدا ہوتا ہے کہ بتایا جائے کہ ادب پر سارتر کی وجودیت کے علاوہ دوسرے مفکروں کی وجودیت کے اثرات پڑے ہیں۔ لیکن آپ ایسا نہیں کرتے، مارٹن بوبر، یاسپرس، گبریل مارسل، کیرکے گارڈ نے کون سے فنکاروں کو متاثر کیا ہے اور ادب پر کیا اثرات چھوڑے ہیں، یہ نہیں بتاتے۔ چوں کہ سارتر فلسفی بھی ہے اور فنکار بھی، اس لیے لوگ اگر وجودیت کی بات اس کے حوالے سے کرتے ہیں تو انھیں لتاڑنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ جسے آپ وجودیت کے سلسلے میں عام بے خبری اور غلط بینی کہتے ہیں اس کا سبب سارتر کی شہرت کا جبر نہیں بلکہ یہ ہے کہ وجودی فکر کے دوسرے میلانات اتنا طاقتور ادب پیدا نہیں

کرتے جتنا کہ سارتر کی وجودیت نے سارتر کا ادب پیدا کیا ہے؛ تو ادب کا عام قاری، اگر اسے فی نفسہ فلسفے میں دلچسپی نہیں، ان سے بے نیازی برتنے کا پورا حق رکھتا ہے۔ چونکہ آپ دوسرے فلسفیوں کی بات ادب اور آرٹ کے حوالے سے نہیں کرتے، اس لیے مقالے میں ان کا ذکر نمائشی لگتا ہے۔ جب آپ یاسپرس اور بوبرو غیرہ کا ذکر کرتے ہیں تو ادب کی بات نہیں کرتے۔ جب آپ سارتر اور کامیو کا ذکر کرتے ہیں تو فلسفے کی بات نہیں کرتے بلکہ ان کے سیاسی اختلافات کی بحث لے بیٹھتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ آپ ترقی پسندوں کی ضد میں آکر سارتر کا قد گھٹانا چاہتے ہیں۔ یاد رکھیے، آپ مقالہ لکھ رہے ہیں، جدیدیت کا اشتہار نامہ نہیں، اور یونیورسٹی تحقیق کا گھر ہوتی ہے پمفلٹ باری کا اڈا نہیں۔ کیسی عجیب بات ہے کہ چونکہ سارتر نے سیاست میں دلچسپی لی، اس لیے بطور فلسفی کے اس کی اہمیت گھٹا کر آپ اسے محض دانشور بتانا چاہتے ہیں۔ سیاست میں دلچسپی تو رسل نے بھی لی تھی؛ اس کے ساتھ آپ یہ سلوک کیوں نہیں کرتے؟ آپ لکھتے ہیں: "لیکن بعض حلقوں میں سارتر محض ایک اشتہار باز اور دلچسپ ادبی شخصیت تصور کیا جاتا ہے جو جنگ عظیم کے بعد کی مغربی ثقافت کے زوال کا شارح ہے، اور اسے باقاعدہ فلسفی کا مرتبہ دینا غلط ہو گا۔" جہاں تک باقاعدہ فلسفی ہونے کا تعلق ہے آپ نطشے کے بارے میں یہ بات لکھ چکے ہیں کہ "نطشے جس کے تفکر کو شاعری کہہ کر پیشہ ور فلسفیوں نے منظم فکر کے دائرے سے خارج کرنے کی کوشش کی..." میں کہہ چکا ہوں پیشہ ور فلسفیوں کی جنگ ہاتھیوں کی لڑائی ہے، دور سے دیکھتے رہو۔ پھر نطشے کا یہ قول یاد کیجیے جو آپ نے نقل کیا ہے کہ "میں خالص ذہنی مسائل کے بارے میں کچھ نہیں جانتا۔" پھر آپ کی یہ حاشیہ آرائی: "یہی پورے آدمی کا اشاریہ ہے جو اپنے وجود کے ایک جز سے یعنی صرف عقل سے نہیں سوچتا اور زندگی کے ہر لمحے کو اپنے حواس اور اپنے لہو، گوشت و پوست، غرض کہ اپنی ذات کے ساتھ جھیلتا ہے۔ لارنس کی blood aesthetics اور نئی شاعری کا پورا آدمی، انسان کے اس رویے کا عکس ہے جہاں الفاظ میں ذہن کے وجود کے علاوہ جسم کی گونج، اور لہو کی حرارت بھی منتقل ہو جاتی ہے۔" جناب والا! یہ زبان سرے سے فلسفے کی زبان ہی نہیں ہے۔ فلسفے میں تو ہر لفظ کو اتنی چوکسائی اور صحت سے استعمال کرنا پڑتا ہے کہ لفظ میں اگر ایک حرف کی کمی بیشی ہو جائے تو تصورات کے معنی بدل جاتے ہیں۔ اور تھیولوجی میں تو عقائد کی

شدید جنگیں چھڑ جاتی ہیں، بڑے بڑے فرقے پیدا ہوتے ہیں اور خون خرابے ہوتے ہیں۔ اب میں نہیں سمجھ پاتا کہ آپ کے یہاں عقل، ذہن، وجود اور سوچنے کے معنی کیا ہیں۔ ان امور سے قطع نظر، آپ کا محولہ بالا بیان فلسفے کے متعلق ہے یا ادب کے متعلق؟ کیا لارنس فلسفی تھا؟ اس کی "خونی جمالیات" کا جمالیات کی تاریخ میں کیامقام ہے؟ اگر نئی شاعری کا پورا آدمی گوشت پوست، لہو، حرارت سے مالامال ہے اور ان کی گونج کو لفظوں میں منتقل کر دیتا ہے تو کیا ہومر، ملٹن، ورڈزورتھ، حافظ، غالب اور اقبال ایسا نہیں کرتے تھے؟ کیا وہ ادھورے آدمی تھے؟ کیا شاعری کی یہ بنیادی صفت نہیں رہی کہ وہ جذبات کا بیان ہوتی ہے اور خیال بھی جذبے میں ڈوب کر ادا ہوتا ہے؟ ان امور سے بھی قطع نظر، اگر محولہ بالا بیان ایک اچھے فلسفی کی تعریف ہے تو کانٹ، ہیگل، اسپنوزا اور لیبنیز کا کیا ہوگا جو لہو سے نہیں دماغ سے سوچتے ہیں؟ انھیں جہنم میں ڈالیے اور یہ بتائیے کہ آپ کی تعریف پر سارتر، جو بیک وقت فلسفی اور فنکار ہے، پورا اترتا ہے یا نہیں؟ کیوں کہ سارتر نے محض ذہنی مسائل میں دلچسپی نہیں لی اور فنکار ہونے کے ناتے اُس نے بھی گوشت پوست سے سوچا۔ اگر سارتر پورا نہیں اترتا تو کامیو کیسے اترتا ہے جس کا طریقۂ فکر مکتبی فلسفے کے معیار پر سارتر سے بھی کم منضبط ہے؟ پھر آپ سارتر کی فلسفیانہ نارسائی کو اس کے فن کے جبر اور انسانی صورت حال کی مکروہ حقیقتوں کا سارتر کا جو احساس رہا ہے اس پر محمول کرتے ہیں۔ گویا اس کے فلسفے کو اس کے فن نے خراب کیا۔ اب تک تو یہی سنتے آئے تھے کہ فلسفہ فن کو خراب کرتا ہے۔ اب یہ نئی بات سنی کہ فن فلسفے کو بھی خراب کرتا ہے۔ اگر یہ بات سارتر کے لیے سچ ہے تو کامیو کے لیے کیوں سچ نہیں؟ وہ بھی تو انسانی صورتِ حال کی مکروہ حقیقتوں کا احساس رکھتا ہے۔ ایک طرف آپ وجودی فکر کو داخلی سرگرمی کہتے ہیں اور پھر سارتر کے معاملے میں معروضی فلسفیانہ تفکر کو کسوٹی بناتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ معروضی اور تجریدی فکر کو تو آپ پہلے ہی رد کر چکے ہیں۔ میاں، یہ نہ بھولو کہ Being and Nothingness فلسفے کی کتاب ہے اور بیسویں صدی کی اہم ترین فلسفیانہ کتابوں میں سے ایک ہے۔ ان چالیس صفحات میں اس کتاب کا نام تک نظر نہیں آتا حالاں کہ صفحات وجودی فلسفے پر لکھے گئے ہیں۔ اگر آپ سارتر کے افکار پر لکھ رہے ہیں تو اس کتاب سے کیسے صرفِ نظر کر سکتے ہیں؟ آپ سارتر کے ناول سے

اقتباس دیتے ہیں، اس کی ادبی سیاسی اور صحافیانہ تحریروں سے بحث کرتے ہیں، لیکن ان کا یہ کوئی محل نہیں، کیوں کہ موضوعِ بحث سارتر کا ادب نہیں، نہ ہی ادبی اور سیاسی نظریات ہیں، بلکہ فلسفۂ وجود ہے۔ میں پوچھتا ہوں جس طرح آپ نے یاسپرس، بوبر اور مارلو پونتی کے نظریات پر لکھتے وقت خود کو ان کے فلسفے تک محدود رکھا، سارتر اور کامیو کے سلسلے میں ایسا کیوں نہ کیا؟ آپ کہتے ہیں سارتر اس بحث میں کہ انسان کے وجود کی جڑیں کیا ہیں، کہیں الجھتا ہوا دکھائی نہیں دیتا۔ میں پوچھتا ہوں اگر الجھا نہ ہوتا تو مابعدالطبیعیات کو رد کیوں کرتا؟ پھر سارتر اور کامیو دونوں پر آپ کا مطالعہ بہت ناقص ہے۔ سارتر کو صرف ولیم بیرٹ کے حوالے سے پڑھا ہے، حالاں کہ سارتر پر چند کتابیں تو ایسی کلیدی اہمیت رکھتی ہیں کہ انھیں پڑھے بغیر سارتر کا نام لینا بغیر وضو کی نماز پڑھنے کے برابر ہے۔ پھر یہ نہ بھولو کہ سارتر اور کامیو کی بہت سی تحریریں صحافیانہ ہیں۔ سارتر کی کامیو سے لڑائی، سارتر کی کمیونسٹ پارٹی سے چھیڑچھاڑ، اہم سیاسی واقعات پر اس کی پرجوش اور دانش ورانہ احتجاجی تحریریں، بادلیر، فلابیر، ژاں ژینے پر اس کی تنقیدی، یا "ادب کیا ہے"، وجودیت اور ادب اور کمٹ منٹ پر اس کے مباحث، یہ سب مل جل کر اس کی بطور ایک ادبی نظریہ ساز کی حیثیت کا تعین کرتے ہیں۔ بغیر ان تحریروں کو دائرۂ ادب میں سمیٹے، سارتر پر بطور ادبی نظریہ ساز، بطور ادبی نقاد اور بطور سیاسی آدمی کے گفتگو کرنا مناسب نہیں ہے۔ آپ نے سارتر بطور وجودی فلسفی کے، بطور ادبی نظریہ ساز کے اور سارتر بطور تخلیقی فنکار کے، ان سب باتوں کو ایسا گڈمڈ کر دیا ہے کہ کوئی ایک پہلو بھی اُبھر کر سامنے نہیں آتا۔ اس ژولیدگی کا نتیجہ یہ ہوا کہ میں خود اُلجھ جاتا ہوں۔ یہ جاننے کے باوجود کہ آپ قدم قدم پر کج فکری اور کج بحثی سے کام لے رہے ہیں، میں آپ کی گرفت نہیں کر سکتا، کیوں کہ خیالات اتنے الجھے ہوئے ہیں کہ ان کی ڈور ہی ہاتھ میں نہیں آتی۔ مثلاً آپ کہتے ہیں کہ "ان الفاظ سے سارتر کا یہ نظریہ سامنے آتا ہے کہ عمل انسان کا نشہ بھی ہے اور نجات بھی۔" قطع نظر اس سے کہ سارتر آل احمد سرور کی زبان استعمال نہیں کرتا، آپ کو سارتر کے اس خیال پر اعتراض کیا ہے کہ وجود حرکت ہے یا انجماد؟ لیکن آپ جانتے ہیں کہ سارتر آپ کو حرکت میں لا کر سماجی عمل پر مجبور کرے گا اور آپ سماجی عمل سے گریز چاہتے ہیں۔ چناں چہ آپ کہتے ہیں کہ "انفرادی پسند وناپسند کا معاملہ وہیں ختم ہو جاتا ہے جہاں سماجی

ضرورت کی اہمیت کو تسلیم کر لیا جائے۔" کتنی غلط بات ہے۔ میاں، کتنا غلط استعمال ہے۔ کاش آپ انارکسٹ ہی ہوتے، کیوں انارکسٹ سماج اور سماجی ضرورتوں کی اہمیت کو قبول کرتا ہے، لیکن وہ حکومت، تنظیم اور اداروں کا انکار کرتا ہے کہ ان سے سماج میں جبر و ظلم و انتشار پیدا ہوتا ہے۔ لیکن تم انارکسٹ بھی نہیں، محض ژولیدہ فکر اور ژولیدہ بیان نوجوان ہو۔ ایک جگہ لکھتے ہو:

> وجودیت ایک قائم بالذات، نیز آزاد، خودمختار شخصی تجربے سے منسوب ہے۔ تو پھر اس کا رشتہ کسی ایسے نظریے سے کیوں کر جوڑا جا سکتا ہے جس کی بنیاد انفرادی تجربے کے بجائے اجتماعی سرگرمیاں اور بیرونی حقیقتیں فراہم کرتی ہیں!

میاں سنو! وجودیت کا لفظ ہی نظامِ افکار کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس لیے وجودیت تجربہ نہیں بلکہ فلسفہ ہے اور فلسفہ ہونے کے ناتے فکر کا جدلیاتی عمل وجودی مسئلے کا حل دوسرے فلسفوں اور نظامِ افکار میں تلاش کر سکتا ہے۔ مثلاً مارٹن بوبر اور گبریل مارسل نے وجودیت کا رشتہ عیسائیت سے جوڑا ہے۔ آپ نے خود لکھا ہے کہ یاسپرس وجود کی آفاقیت، فرد کی انسان دوستی، دنیا سے اس کے روابط اور ذہنی رواداری کو بھی یکساں اہمیت دیتا ہے اور اپنی فکر پر وہ یہ ذمے داری بھی عائد کرتا ہے کہ لوگوں کو وہ جگائے۔ یہ بھی آپ جانتے ہیں کہ یاسپرس کی فکر بالآخر خدا کے انجیلی عقیدے تک پہنچتی ہے۔ اگر آپ وجودی فکر سے سماجی اور اخلاقی ذمے داری، عمل اور ماورائیت کو الگ نہیں کرنا چاہتے تو سارتر جب وجودیت کا رشتہ مارکسزم سے جوڑتا ہے تو آپ جزبز کیوں ہوتے ہیں؟ آپ انسان کے وجودی مسئلے پر غور کیجیے تو سوائے خودکشی، موکش اور نروان کی تلاش، تصوف، ماورائیت مذہب یا انسان کے سماجی عمل کے، نجات کا کون سا راستہ نظر آتا ہے؟ مذہب سے وابستگی اقبال کی وجودیت کو بہ یک وقت انسانی، سماجی اور ماورائی بناتی ہے جو ان کی طاقت کا راز ہے۔ سارتر کی طاقت ماورائیت کے بغیر انسانی وجود کو معنویت عطا کرنے میں رہی ہے۔ آپ اس سے اختلاف کر سکتے ہیں۔ یہ بتا سکتے ہیں کہ سارتر کا الحاد اس کے ہیومنزم کو محدود کرتا ہے۔ لیکن اختلاف عقلی اور فلسفیانہ ہونا چاہیے۔ مجھ میں تو نہیں لیکن اگر آپ میں طاقت ہو تو

فلسفیانہ دلائل سے ثابت کیجیے کہ وجودیت اور مارکسزم کا عقد مباح نہیں۔ آپ صفحہ ۱۹۰ پر سارتر کے تضادات بتاتے ہیں۔ چونکہ میں آپ سے کم عقل مند ہوں اس لیے مجھے تو سائنسی شعور، کمیونسٹ پارٹی میں عملی حصہ لینا، تحلیلِ نفسی کو عیب سمجھنا، مارکس کا قائل ہونا، داخلیت کو وجودیت کا نقطۂ آغاز قرار دینا وغیرہ میں کوئی تضادات نظر نہیں آتے۔ بحث کر کے ثابت کیجیے کہ یہ تضادات ہیں۔ پھر مارلو پونتی کے متعلق آپ کہتے ہیں کہ "الوہی عقیدے سے بے نیازی اور موجود حقائق سے وابستگی پونتی کی وجودیت کو اشتراکیت کے مارکسی تصور سے کسی حد تک مفاہمت کی راہ دکھاتی ہے۔" پھر سارتر سے اتنی برہمی کیوں؟ عقلیت کے خلاف آپ نے پوری کتاب میں محاذ قائم کیا، لیکن پونتی کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

> عقلیت کا پیمانہ پونتی کے نزدیک انسانی تجربے ہیں جن میں عقلیت اپنا انکشاف کرتی ہے۔

پھر حالی اور ہندوستانی نشاۃ الثانیہ کے رہبروں کی عقلیت پسندی پر بانس بانس بھر اچھل کر وار کیوں کر رہے تھے؟

پھر آپ کہتے ہیں:

> ہائیڈگر کا شاعرانہ احساس چونکہ تجزیاتی مطالعے کا تحمل نہیں ہو سکتا اس لیے اس کے خیالات بعض اوقات دوراز کار اور مہمل نظر آتے ہیں۔

تو پھر گوشت پوست اور خون اور حرارت غریزی سے سوچنے کا معاملہ کیا ہوا؟ آپ کہتے ہیں کیر کے گارڈ ہیگل کی اس وجہ سے تنقید کرتا ہے کہ اس نے عیسائیت اور عقلیت کے تطابق کی کوشش کی۔ آپ نطشے اور کیر کے گارڈ کے حوالوں سے بتاتے ہیں کہ "موجودہ صورت حال میں خدا کے یقین کے امکانات کم ہو چکے ہیں اور انسان کو اپنے وجود کے حوالے سے (خدا کی استعانت کے بغیر) اپنے معنی کا پتا لگانا چاہیے۔" لیکن سارتر نے اپنے وجودی فلسفے میں یہی کام تو کیا ہے۔ وہ تو صاف کہتا ہے کہ اگر خدا کا وجود ثابت ہو بھی جائے تو انسانی صورتِ حال میں کوئی فرق نہیں پڑے۔ اگر آپ کو الحادی وجودیت کا یہ خیال ٹھیک لگتا ہے تو پھر پوری توجہ سارتر کے فلسفے پر مرکوز کرنی چاہیے تھی، اور اس کے ڈراموں اور ناولوں کے مطالعے کے ذریعے اس کے وجودی

ہیومنزم کی طاقت اور حدود کا اندازہ لگانا چاہیے تھا۔ اگر تم ایسا کرتے ہو تو پھر ان تمام صفحات پر نظرِ ثانی کرنا پڑے گی جو مذہب اور روحانیت کے حق میں اور تعقل کے خلاف لکھے گئے ہیں۔ بھائی میرے، فلسفے کی دنیا ہی ایسی ہے کہ آدمی کو کوئی نہ کوئی stand لینا ہی پڑتا ہے ورنہ آدمی پریشان فکری کا شکار ہو جاتا ہے۔ یاد رکھو، ادب میں کوئی ایسا دانشورانہ stand لینے کی ضرورت نہیں۔ آرٹ بحث نہیں، تجربۂ حسن ہے۔ نظم یا ناول کسی خیال کو ذہن نشین نہیں کراتے بلکہ ذہن کو ایک خوبصورت تجربے سے روشناس کراتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ایک دوسرے سے مختلف ہی نہیں بلکہ متضاد خیالات رکھنے والے شاعروادیب بھی ہماری جمالیاتی تسکین کا باعث بنتے ہیں۔ فلسفے کا معاملہ ایسا نہیں ہے۔ ذرا دیکھو تو تھیولوجی سے مذاہب میں کیسے فرقے پیدا ہوتے ہیں۔

یا پھر گائیڈ لکھ سکتا ہے:

بھئی کل رات دیر تک تمھارے دیے ہوئے اوراق پڑھتا رہا۔ پھر پوری رات سو نہ سکا۔ میری طرف دیکھو، چہرہ کیسا ہونق لگ رہا ہے۔ داڑھی تک نہیں بنائی، ایسا لگتا ہے گنجان جنگل سے نکل کر آیا ہوں اور پورے بدن پر الجھے خیالات کی زہریلی چیونٹیاں اور کسی نتیجے پر نہ پہنچنے والے مباحث کی خاردار جھاڑیاں چپک گئی ہیں۔ میری تلخ باتوں کا بُرا نہ لگانا۔ آخر میرے بچے ہو، درشت لیکن درست بات کہنے کا مجھے حق ہے۔ میری حالت سعدی کی حکایت کے استاد کی سی ہو گئی ہے جو بادشاہ کے غبی لڑکے کی تربیت نہیں کر سکتا اور کہلا دیتا ہے کہ وہ تو فرزانہ ہوتا نہیں مجھے دیوانہ کر رہا ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ کہاں کہاں اصلاح کرتا پھروں۔ اب یہی ہے کہ جگہ جگہ تم انفرادیت کی بحث اٹھاتے ہو، لیکن کسی ایک جگہ بھی انفرادیت کے مسئلے پر جم کے بحث نہیں کرتے۔ بات چاہے تم فلسفے کی کر رہے ہو یا سائنس، سماجیات یا جمالیات کی، انفرادیت کی دُم کہیں نہ کہیں سے پھُوٹ نکلے گی۔ لیکن انفرادیت کا مسئلہ ہر جگہ ایک سا نہیں ہے۔ اگر تم تخلیقی انفرادیت کی بات کرنا چاہتے ہو تو ایلیٹ کی طرح روایت اور انفرادی صلاحیت کے مسئلے پر غور کرو۔ اگر انفرادی sensibility کی بات کرنا چاہتے ہو تو مغرب کی رومانی تحریک کے پس منظر میں بات کرو کہ انفرادیت پسندی رومانیت کا عطیہ ہے؛ کلاسکی ادوار میں انفرادیت کا کوئی تصوّر نہیں

ملتا۔ اگر انفرادیت کو سماجی مسئلہ سمجھتے ہو تو فرد اور سماج، انفرادی آزادی اور اجتماعی ذمےداری وغیرہ کے مسائل پر غور کرو۔ سماجی اور اخلاقی اور سیاسی سطح پر انفرادی آزادی کی حدود کی بحث آپ کو فلسفے کے دائرے میں لے جائے گی۔ مجھے پتا نہیں کہ انفرادیت کا تعلق مابعدالطبیعیات سے کیا ہے، لیکن تمھیں پتا ہے، اس لیے انفرادیت کی بحث کو ذات اور انکشاتِ ذات کے مسائل سے الجھا کر اپنشد اور زین بُدھ ازم تک کو نہیں بخشتے۔ بات خلیوی جرثومے میں آزاد ارادے کے عنصر کی دریافت سے شروع ہوتی ہے تو کٹھ اپنشد کے اشلوکوں پر ختم ہوتی ہے۔ گویا انفرادیت کا مسئلہ حیاتیات سے لے کر مابعدالطبیعیات تک پھیلا ہوا ہے۔ میں تو بہت ہی معمولی آدمی ہوں اور ادبی تنقید کے حدود میں رہنا پسند کرتا ہوں۔ اسی لیے مجھ میں تمھارا حوصلہ اور خوداعتمادی نہیں کہ سائنسی انکشافات سے لے کر آسمانی صحائف تک کو افشاں کی طرح ذہن کی مٹھی میں بھر کر تحقیق کی مانگ سجاتا پھروں۔ اب تم کہتے ہو:

> خلیوی جرثومے میں آزاد ارادے کے عنصر کی دریافت نے ثابت کر دیا ہے کہ انسان کا باطن، حالات، معاشرے، تاریخ، مذہب، روایت اور نسلی رشتوں کے جبر کے باوجود آزاد ارادے کی اس قوت سے معمور ہے۔ یہی آزادی اس کی انفرادیت کا سرچشمہ ہے۔ کوئی بھی بیرونی تسلط انفرادیت کے جذبے کو کچل نہیں سکتا کیوں کہ یہ ایک حیاتیاتی عمل ہے۔

اب جبکہ تم بات ہی اتنی داداگیری سے کر رہے ہو تو میں تمھیں مشورہ بھی کیا دوں! اگر انفرادیت حیاتیاتی عمل ہی ہے تو آدمی کی انفرادیت کے متعلق فکرمند ہونا بعینہٖ ایسا ہی ہے کہ اس کی قوتِ مردُمی کے بارے میں فکرمند ہوا جائے۔ اگر آپ کی بات درست ہے تو ہر عہد میں ہر آدمی منفرد ہی ہوتا ہوگا، حالاں کہ میرا خیال یہ ہے کہ ہر آدمی دوسرے سے مختلف تو ہوتا ہے لیکن منفرد نہیں ہوتا۔ اگر آپ کی بات درست ہے تو زمانۂ وحشت کا ہر آدمی بھی منفرد ہوتا ہوگا۔ اور اسی طرح انفرادیت کی شناخت کے لیے معاشرے، مذہب، تہذیب، تمدن، ادب اور آرٹ کے حوالوں کی ضرورت نہیں؛ حالاں کہ میرا خیال یہ ہے کہ آدمی اپنی انفرادیت ایک ایسے معاشرے میں پاتا ہے جس کی تعمیر تہذیب و تمدن کی اقدار وروایات کے تار و پود سے ہوئی ہے۔ غالب کی انفرادیت

پوری مغل تہذیب سے شدید وابستگی میں ہے، اس سے دوری میں نہیں۔ جسے آپ حالات اور معاشرے کا جبر کہتے ہیں اسے میں فرد اور سماج کے جدلیاتی رشتے کے طور پر دیکھنا زیادہ پسند کروں گا۔ اگر بیرونی تسلّط انفرادیت کے جذبے کو کچل نہیں سکتا تو بیرونی تسلّط کے خلاف فرد کی جدوجہد بھی بے کار ہے؛ آرام سے بیٹھا وہ دیکھتا رہے کہ اس کا خلیوی جرثومہ کیا ارادہ کرتا ہے۔ پھر تو شخصیت اور کردار کی تعمیر بھی اپنی معنویت کھو دیتی ہے۔ آدمی جانتا ہے وہ بنا بنایا دنیا میں نہیں آیا اور اسے جو کچھ بننا ہے وہ مخالف حالات کے خلاف مسلسل جدوجہد اور پیہم عمل کے ذریعے ہی بننا ہے۔ انفرادیت کا کیا سوال ہے، آدمی کی انسانیت تک اس جہان میں موعود اور مشروط ہے، یقینی نہیں۔ آن کی آن میں آدمی حیوان بن جاتا ہے اور جنگ اور فسادات میں اس کے اندر کا بھیڑیا فوراً جاگ اٹھتا ہے۔ اسی لیے تو آدمی کا انسان بننا تک نہایت دشوار ہے۔ پھر انفرادیت کا تو سوال ہی کہاں پیدا ہوتا ہے، جو ادب اور آرٹ کی دنیا میں بھی کمیاب ہے کیوں کہ زیادہ تر لوگ مانوس اور موروثہ روایتوں کی چھاؤں میں ہی اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو پروان چڑھاتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ آپ انفرادیت، شخصیت، کردار، ذات اور خودی کے مسائل کو ایک دوسرے سے الگ کر کے نہیں دیکھ رہے اور سب کو گڈمڈ کر رہے ہو۔ اسی طرح نیاپن، یکتائی، ندرت پسندی، بدعت، تجربہ، لامرکزیت اور تخلیقی انفرادیت میں جو نازک فرق ہے اس کو دھیان میں نہ لیا جائے تو انفرادیت پر بطور جمالیاتی قدر کے اطمینان بخش سوچ بچار نہیں ہو سکتا۔ مثلاً آپ کہتے ہیں:

> تخلیقی اظہار میں غیر متوقع کیفیتوں کا اظہار، ابہام، اسرار اور پیچیدگی یا
> تخلیقی تجربوں کی ندرت کا اصل تحرک انفرادیت کا یہی خود کار عمل ہے۔

دیکھیے، ٹالسٹائی اور بالزاک میں ناتالی ساروت اور راب گریئے جتنا ابہام، اسرار و پیچیدگی نہیں ہے تو کیا وہ منفرد نہیں تھے؟ کیا ناسخ اور شاہ نصیر حالی سے زیادہ منفرد کہلائیں گے؟ میراجی کے یہاں اقبال سے زیادہ غیر متوقع کیفیتوں کا اظہار، ابہام اور پیچیدگی ہے۔ کیا وہ اقبال سے زیادہ منفرد شاعر ہیں؟

پھر آپ کہتے ہیں:

> انفرادیت اس کا [جدید آدمی کا] تکیہ یا اس کی جدیدیت کا فارمولا نہیں،

اس کا مقدر اور مجبوری ہے۔

میں سمجھتا تھا کہ آزاد ارادے سے جو چیز حاصل کی جائے وہ آدمی کا حاصل اور اس کی جہد عمل کا ثمر ہے لیکن اب تو انفرادیت مجبوری اور مقدر کا معاملہ ہو گیا۔ البتہ آپ یہ دلیل پیش کر سکتے ہیں کہ اجتماعیت کا دباؤ اتنا شدید تھا کہ غالب منفرد بننے پر مجبور تھے۔ اس میں جدیدیوں کی تخصیص کہاں سے آئی کہ وہی منفرد بننے پر مجبور ہیں؟ پھر شاید ایلیٹ نے کہا کہ وہ آدمی جو انفرادیت پر اصرار کرتا ہے اس کی پوری قوت منفرد بننے میں ہی صرف ہو جاتی ہے اور اس سے ڈھنگ کا کوئی کام نہیں ہو پاتا۔ جس طرح تکیہ اور فارمولا اچھی چیز نہیں، اسی طرح مقدر اور مجبوری بھی اچھی چیز نہیں کہ یہ آزادی اور ارادے کی نفی ہے کہ آدمی اپنے ارادے میں آزاد ہے۔ پھر آپ کہتے ہیں:

انفرادیت کا احساس عہدِ جدید کی بدعت نہیں ایک ازلی اور ابدی مظہر ہے۔

اگر حیاتیاتی عمل بھی ہے، مقدر بھی ہے، ازلی اور ابدی مظہر بھی ہے تو اسے اتنا ہی عام ہونا چاہیے جتنا کہ آدمی کا دو ٹانگوں پر چلنا۔ حالاں کہ انفرادیت کے معنی میں یہ سمجھتا تھا کہ آدمی داڑھی رکھے تو سر منڈوا دے، یا جب سب لوگ مر رہے ہوں تو مرنے کا ارادہ ملتوی کر دے۔ لیکن ایسی چھچھوری حرکتوں میں آپ کو دلچسپی نہیں کیوں کہ اب آپ عرفان کی منزلیں طے کر رہے ہیں۔ چناں چہ کٹھ اپنشد کا ایک اشلوک نازل ہوتا ہے جس کی آخری سطریں یہ ہیں:

شعور سے آگے عظیم انا شعورِ ذات ہے
عظیم انا سے آگے وہ ہے جسے اور نمو پذیر نہیں ہونا پڑتا۔
اس سے آگے ذات (انفرادی وجود) ہے
ذات سے آگے کچھ بھی نہیں کہ یہی منزلِ مقصود ہے اور سب سے اونچی راہ ہے۔

میاں! میں پوچھتا ہوں کیا ذات اور انفرادی وجود اور انفرادیت ایک ہی چیز ہے؟ "ذات سے آگے کچھ بھی نہیں" سے آپ یہ معنی تو نہیں لے رہے ہیں کہ شاعری بھی ذات کا اظہار ہے؟ اگر لے رہے ہیں تو آپ ذات کے مابعد الطبیعیاتی تصور کو شخصیت کے نفسیاتی تصور سے

گڈمڈ کر رہے ہیں۔ سنا بری کے تحت آپ نے اپنشد سے اشلوک کو نقل تو کر دیا لیکن پھنس گئے۔ چناں چہ اسی پھنسی ہوئی حالت میں لکھتے ہو: ''مذہبی فکر میں عام طور پر عرفانِ ذات کی اس منزل کو حقیقت اولیٰ تک رسائی یا اس میں مکمل ادغام تصور کیا جاتا ہے۔'' یہاں تو ذات ہی غیر ذات میں فنا ہو گئی تو پھر انفرادیت کا سوال ہی کہاں رہا۔ میاں! تمھیں اتنا سوچنا چاہیے کہ الہیاتی فلسفوں سے انھی شاعروں کو سمجھا جا سکتا ہے جو صوفیانہ یا ماورائی شاعری کرتے ہیں۔ کیا حافظ اور رومی کو آپ انفرادیت پسند شاعر کہیں گے؟ ان کا مسئلہ ادغام تھا یا ذات اور حقیقت اولیٰ کا عرفان؟ پھر آپ رقم طراز ہیں:

> اس تصور کی اساس ایک ایسے نظام اخلاق پر قائم ہے جو انسان کو دنیاوی کثافتوں اور آلودگیوں اور ترغیبات سے آزاد ایک ستھری زندگی کا خواب دکھاتا ہے۔

بھائی! تمھارے پاس تو سرے سے وہ زبان ہی نہیں جس میں فلسفے، تصوف، اور مابعدالطبیعیات کے افکار ادا کیے جا سکتے ہیں۔ کہاں کہاں پر تمھیں ٹوکوں۔ بات بات پر جھنجھلاہٹ ہوتی ہے۔ میں پوچھتا ہوں، کیا ماورائی تصورات کی اساس نظام اخلاق پر قائم ہوتی ہے؟ کیا ماورائی تصورات ستھری ہوئی زندگی کا خواب دکھاتے ہیں؟ اب جب تم نے دیکھا کہ انفرادیت اور ادب وغیرہ سب الہیات میں گم ہوتے جاتے ہیں تو ذات کی اس طرح تاویل کرنے لگے:

> جدیدیت ذات کے جس تصور سے وابستہ ہے اس کی نوعیت مثالی اور ماورائی نہیں، بلکہ بڑی حد تک ارضی اور حقیقی ہے۔

تو اس کا تعلق آدمی کی سماجی اور اخلاقی دنیا سے ہوا یا نہیں؟ تو پھر سماجی اور اخلاقی شاعری بھی ذات کی تلاش کی شاعری بن سکتی ہے یا نہیں؟ اگر خواجہ حالی ماورائی تصورات کی بجائے آدمی کو ارضی اور حقیقی دنیا میں رکھ کر اس کی شخصیت کا تعین کرتے ہیں تو وہ بھی جدید شاعری کر رہے ہیں یا نہیں؟ اگر اخلاقیات کا تعلق آدمی کی سماجی زندگی سے ہے تو پھر تمھارے یہ کہنے کا مطلب کہ ماروائی تصور کی بنیاد ایک ایسے نظامِ اخلاق پر ہے...؟ میں پوچھتا ہوں کیا مطلب ہے؟ معاف کرنا میں چیخنے لگا ہوں۔ لیکن میں رات بھر سویا نہیں ہوں اور میرا خیال ہے آج کی رات بھی میں نہ سکوں گا۔ ہاں

تو میں کہہ رہا تھا کہ اس کج بحثی کا ایک ہی مقصد ہے کہ ادب کو ماروائیت، مذہبیت اور اخلاقیات، تینوں سے الگ کرو۔ حالاں کہ پوری کتاب میں سائنسی عقل پرستی پر تم اس وجہ سے ہی برہم ہو کہ وہ ماورائیت، سرّیت اور مذہبیت کی بنیادیں اکھیڑتی رہی ہے۔ لیکن اب تو فکر کا ہوائی جہاز الٰہیات کے آسمان سے ادب کی زمین پر اترتا ہے نا، اس لیے غوطہ کھاؤ گے۔ ہاں، ضرور غوطہ کھاؤ گے، اور دیکھو، غوطہ کھاتے ہو۔ کہتے ہو:

> مذہبی فکر جدیدیت سے ایک منفرد رشتہ رکھنے کے باوجود جدیدیت کا دستور العمل نہیں بنتی۔ مذہبی سے ان کی [جدیدیوں کی] وابستگی خالصتاً فلسفیانہ آہنگ رکھتی ہے۔ اس طرح سارتر کی وجودیت کے مقابلے میں یاسپرس یا مارسل یا کامیو کی وجودیت، جدیدیت کے تناظر میں معنی خیز ہو جاتی ہے۔

اب میں چیخوں چلاؤں تو گھبرانا نہیں کیوں کہ تم نے ایسی باتیں کہی ہیں کہ اگر سانڈ کے سامنے بھی کہتے تو مخبوط الحواس ہو کر بھاگ نکلتا اور دیواروں سے اپنا سر پھوڑتا۔ میں کہتا ہوں، میاں! مذہبی فکر تو کسی بھی شاعری کا دستور العمل نہیں بنتی۔ یہی وجہ ہے کہ شاعروں نے تھیولوجی اور تفسیر اور مذہبی عقائد پر ایسی نظمیں نہیں لکھیں جو جمعے کے خطبے میں کام آئیں۔ مذہبی فکر اور چیز ہے، مذہبی شاعری دوسری چیز۔ خراب سے خراب مذہبی شاعری بھی مذہبی احساسات کا بیان ہوتی ہے۔ کبھی یہ احساس بھگتی بھاؤ اور عبودیت کا ہوتا ہے، کبھی متصوفانہ اور سرّی، کبھی مفکرانہ اور کبھی والہانہ ماورائیت کا۔ ڈن، ہربرٹ اور ایلیٹ کی شاعری مذہبی ہے، ولیم بلیک اور رلکے کی سرّی، حافظ اور رومی کی متصوفانہ اور سورداس کی بھگتی بھاؤ کی حامل۔ اب آپ کہتے ہیں مذہبی فکر سے جدیدیوں کی وابستگی خالصتاً فلسفیانہ آہنگ رکھتی ہے۔ میں کہتا ہوں کیا حافظ، رومی اقبال اور ایلیٹ کا مذہب قصباتی مُلا کا مذہب ہے؟ صاف بات یہ ہے کہ حساس ترین دماغوں کی مذہبیت میں نہ صرف فلسفیانہ آہنگ ہوتا ہے بلکہ وہ کرب، کشمکش اور وجدانی سرور بھی ہوتا ہے جو مذہب کے روحانی تجربات کا زائیدہ ہوتا ہے۔ جو باتیں دنیا بھر کی سینکڑوں سالہ شاعری کے لیے سچ ہیں، انھیں آپ جدیدیت سے کیوں مخصوص کرتے ہیں؟ صوفیانہ شاعری جو محدود معنوں میں مذہبی نہیں بلکہ فلسفیانہ اور

ماورائی ہے، کیا فلسفیانہ آہنگ کی وجہ سے اسے آپ جدید شاعری میں شمار کریں گے؟ پھر مذہب سے وابستگی کا معاملہ لیجیے۔ ایلیٹ، آڈن، اقبال، عمیق حنفی اور دوسرے بے شمار جدید شاعروں نے باقاعدہ مذہب کا سہارا لیا، یعنی اُنھوں نے صرف فلسفیانہ آہنگ پر قناعت نہیں کی؛ کیا ان کا ایسا کرنا جدیدیت کی روح کے خلاف ہے؟ فلسفیوں میں مارٹن بوبر، گبریل مارسل اور یاسپرس نے باقاعدہ عیسائیت میں پناہ ڈھونڈھی۔ پھر آپ کے یہ کہنے کے کیا معنی ہیں کہ ان کا فلسفیانہ آہنگ زیادہ معنی خیز ہے؟ پھر کامیو کو آپ ان لوگوں میں کیوں شامل کرتے ہیں جبکہ وہ عیسائی وجودی نہیں ہے؟ سارتر ملحد ہے، لیکن کامیو کو آپ زیادہ سے زیادہ agnostic کہہ سکتے ہیں۔ وجودی فکر ہمیشہ سے مذہبی فکر کا ایک عنصر رہی ہے۔ پھر حالی کا مذہبی تصور ارضی، حقیقی اور اخلاقی ہونے کے سبب آپ کی پھٹکار کا ہدف بنتا ہے لیکن مذہب کو خود آپ نے ماورائی سطح سے ارضی اور حقیقی سطح پر اتارا ہے۔ لیکن اس حقیقی سطح پر اتارنے کے بعد پھر آپ مذہب کو فلسفیانہ بنانا چاہتے ہیں، تو پھر وجودیت کی بجائے تصوف کا مطالعہ کیوں نہیں کرتے؟ تم لکھتے ہو:

> مذہبی فکر موت کے تجربے کو گوارا بنانے کے لیے جس خیالی جنّت یا جزا کے تصور کی نشان دہی کرتی ہے، اس کا مقصد تلخی کی اذیت اور دنیاوی مسرّت کی قیمت کو کم کرنا ہے۔

اب آپ یہاں فلسفیانہ آہنگ اور مابعدالطبیعیات سے صرفِ نظر کر کے عام مذہبی عقائد پر عامیانہ طریقے پر سوچتے ہیں۔ مذہبی فکر خیالی جنّت یا جزا کے تصور سے بہت آگے جاتی ہے، اس کا تمھیں علم نہیں، حالاں کہ اپنشد، ویدانت اور تصوف کا ذکر کرتے ہو، جس سے پتا چلتا ہے کسی بھی چیز کا مطالعہ تم نے ڈھنگ سے نہیں کیا۔ اس عنوان پر ایک جواب مضمون لکھ کر لاؤ کہ کیا فلسفے کا دلاسا مذہب کا نعم البدل ہو سکتا ہے۔ پھر میں تم سے اس موضوع پر بحث کروں گا کہ محدود اور فانی وجود کو مذہب کیسے لامحدود اور غیر فانی بنا کر موت پر فتح پاتا ہے۔ جب تک ڈن، ہربرٹ، رلکے، بادلیر، ایلیٹ، آڈن، سلویا پلاتھ کی ان نظموں کو غور سے نہیں پڑھتے جو موت پر لکھی گئی ہیں، خدا کے لیے زبان نہ کھولو۔ پھر لکھتے ہو:

> خیالی جنّت کے مقابلے میں حقیقی جہنم کا تصور اسے [جدید کو] زیادہ

قائل کرتا ہے۔

زبان پھر خیال کا ساتھ نہیں دے رہی۔ جنت تصور ہے لیکن حقیقی جہنم سے مراد اگر یہ دنیا ہے تو یہ تصور نہیں بلکہ تجربہ ہے۔ پھر لکھتے ہو:

> سی فس کے اسطور میں کامیو نے بھی یہی مسئلہ پیش کیا ہے کہ عقائد سے عاری اور جذباتی سہاروں سے محروم اور امیدوں سے تہی زندگی کی لغویت میں معنی کیوں کر پیدا کیے جائیں۔

میں جاہل ہوں اور تم عالمانہ مقالہ لکھ رہے ہو، اس لیے بتاؤ کہ کامیو نے معنی کیسے پیدا کیے ہیں۔ ایسے تجزیے ہی سے ممکن ہے آپ کو یہ احساس ہو کہ اگر عام آدمی اس رواقیت کو جس کی کامیو تلقین کرتا ہے، قبول نہیں کر سکتا یا اس کا متحمل نہیں ہو سکتا تو اسے مذہب میں پناہ ڈھونڈنے کا پورا حق ہے، کیوں کہ وجودیت کا مذہبی اسکول اسی پناہ گاہ کی طرف رہبری کرتا ہے۔ اگر تمھیں یہ بات پسند نہیں تو کامیو اور سارتر کے رویے کو حق بجانب ثابت کرو اور نہ بھولو کہ زندگی کا المیہ احساس مذاہب میں ہمیشہ موجود رہا ہے۔ اس سلسلے میں رواقیوں سے لے کر اونامونوٹک کو تمھیں پڑھنا چاہیے اور جاننا چاہیے کہ فلسفوں کے مقابلے میں مذاہب کیوں طاقت ور رہے ہیں اور ادب اور آرٹ کو زیادہ متاثر کرتے رہے ہیں۔ مجھے ایسا لگتا ہے تم نے حل بہت سے جمع کیے ہیں لیکن وہ گتھی ہاتھ نہیں آ رہی ہے جسے تم سلجھانا چاہتے ہو۔ تم لکھتے ہو:

> بغاوت اور احتجاج انفرادیت کا اثبات اور انکار کی آزادی کا استعارہ ہے۔

یہاں ایک بات بتاتا چلوں، تم استعارے کا لفظ بہت استعمال کرتے ہو۔ سوچتا ہوں جب استعارے پر مضمون لکھو گے تو کیا کرو گے؟ بہر حال تم نے بائرنگ ہیرو، دی ساد، دستوو سکی، اور سارتر کا دھیان سے مطالعہ نہیں کیا ہے، ورنہ پتا چلتا کہ محض انفرادیت کے اثبات کے لیے جو بغاوت ماورائی اور اخلاقی اقدار کے خلاف کی جاتی ہے وہ کیسے راکھشسوں کو جنم دیتی ہے۔ کامیو کی Rebel تم نے دھیان سے نہیں پڑھی، ورنہ بات کچھ دوسرے ڈھنگ سے کرتے۔ پھر تم بال بچوں والے آدمی ہو۔ سرکاری گرانٹ پر مقالہ لکھ رہے ہو۔ بغاوت کی باتیں رعب گانٹھنے کے

لیے تو ٹھیک ہیں، لیکن خطرات سے خالی نہیں۔ لہذا تمھیں ایسے بے معنی جملے بھی لکھنے پڑتے ہیں:

> جدیدیت انفرادی آزادی کو اولیت دینے کے باوجود معاشرتی حقائق کو جھٹلاتی نہیں۔ البتہ ان کے اعتراف میں بھی اپنی مرضی اور اختیار کی آزادی کو محفوظ رکھنا چاہتی ہے۔

کیا بات ہے جدیدیت بی بی کی! کوئی گن ایسا نہیں جو ان میں نہ ہو۔ پھر تم اسٹبلشمنٹ سے مفاہمت کا یہ بہانہ تراشتے ہو:

> ارضی اور معاشرتی سطح پر انسان کچھ حقیقتوں سے سمجھوتا بھی کرتا ہے یا چاروناچار اسے ایسا کرنا پڑتا ہے۔

اس سمجھوتے کا جواب وہ (جدیدیت بی بی) بجز اس کے کچھ اور پیش نہیں کرتی کہ "منافقت بھی ایک ضرورت ہے۔" اس اخلاقی ابتذال کا جواز نہ تمھیں مذہب میں ملتا ہے نہ اخلاقیات اور سماجیات میں، لہذا تم ادب کا سہارا لیتے ہو:

> آپ اپنی تضحیک یا اپنے اعمال کا محاسبہ، اپنی کمزوریوں کی جھوٹی تاویلوں کے بجائے ان کا اعتراف، یہ سب اینٹی ہیرو کی صفات ہیں۔

میاں، شیکسپیئر کو پڑھا ہے؟ اپنی ذات پر لعنت ملامت میں ہملٹ سے کون بازی لے جائے گا؟ اب تم ترقی پسندوں کے برعکس زندگی پر اس طرح گفتگو کر رہے ہو گویا زندگی ادب ہے۔ Oblomov کاہلی کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے لکھا گیا ہے؟ افسانوی کردار اور انسانی رویوں کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں؛ وہ اخلاقی اقدار کا تعین نہیں کرتے کیوں کہ یہ کام آدمی اپنے پورے معاشرتی، تہذیبی اور تمدنی عمل کے ذریعے کرتا ہے۔ ناول، افسانے اور ڈرامے، زنا، حسد، منافقت اور بزدلی کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے نہیں بلکہ اس آدمی کے ظاہر و باطن کو سمجھنے کے لیے لکھے جاتے ہیں جو زنا، بزدلی اور منافقت کا مرتکب ہوتا ہے۔ سمجھنا معاف کرنا ہے؛ اسی لیے ادب اخلاقیات سے آغاز کرتا ہے، لیکن اس کا انجام دردمندی اور رحم کے جذبات پر ہوتا ہے۔ فلسفہ، سماجیات اور اخلاقیات اپنی قدروں کا تعین افسانوی کرداروں کے عمل کے ذریعے نہیں بلکہ انسانی زندگی اور سماج کے براہِ راست مطالعے کی سنگین بنیادوں پر کرتے ہیں۔ میں تھک گیا ہوں،

بہت تھک گیا ہوں۔ کل تمام رات میں نہیں سو سکا۔ آج رات بھی میں نہیں سو سکوں گا۔ لیکن میں نے ابھی تک اپنی بات پوری نہیں کی۔ مجھے اور بہت کچھ کہنا ہے۔

آپ فرماتے ہیں:

> پہلے مذہب انسان اور ایک الوہی قوت کے درمیان ہم آہنگی پیدا کرنے کی خدمت انجام دیتا تھا۔ نئی مذہبیت انسان اور اس کے گردوپیش کی دنیا میں ہم آہنگی کی جستجو کرتی ہے۔

یہ کیسی جاہلانہ بات تم نے کہی ہے! ہر مذہب انسان کی روحانی، اخلاقی اور سماجی زندگی کی ضرورتوں کو پورا کرتا ہے۔ آدمی اور خدا کا رشتہ ہی نہیں، بلکہ آدمی عورت، بچوں، پڑوسیوں اور دوسرے انسانوں، حتیٰ کہ جانوروں تک کے ساتھ اس کا جو رشتہ ہے اس میں رہنمائی کرتا ہے۔ صفائی اور حفظانِ صحت ہی کی بات لیجیے تو حیض و نفاس اور استنجا اور اشنان تک کے مسائل مذہب نے نہیں چھوڑے۔ پھر آپ کی یہ نئی مذہبیت کون سی ہے؟ کیا آپ ہیومنزم کی بات کر رہے ہیں؟ استغفر اللہ! تم تو بے خبری میں مارکسزم بول گئے۔ خیر، آئندہ سے احتیاط کرو۔ اگر تم اپنا یہ جملہ حذف نہیں کرتے تو حالی پر تمھارا تبرا بے معنی ہو جاتا ہے، کیوں کہ حالی نے بھی تو انسان اور اس کے گردوپیش میں ہم آہنگی کی ہی کوشش کی تھی۔ اب میں تمھیں کیا کیا یاد دلاؤں! مکالے اور تعلیم کے سلسلے میں تم لکھتے ہو کہ "انسانی شخصیت کی ناتمامی اور غیر عقلیت کا سبب محض سماجی نظام کی ناتمامیوں میں ڈھونڈا جانے لگا۔" اب اگر خدا نہیں ہے تو مقامِ ولایت کو پہنچنے کا تو کوئی سوال ہی نہیں ہے، ولایتی تعلیم ہی سے شخصیت کو مکمل کیا جائے۔ لیکن پھر تم کہتے ہو: "تکمیل کے لیے آدمی کو حیاتیاتی حدود سے بھی آگے جانا ہوتا ہے۔" چلیے پھر خدا آن ٹپکا۔ سمجھ میں نہیں آتا، میں تم سے بات کس طرح کروں۔ تھالی کے بینگن کی طرح کبھی اِدھر کبھی اُدھر۔ پھر ایک جگہ کہتے ہو:

> کسی بھی مروجہ قدر یا مسلمہ روایت کو ذہن کی فطری اور خودکار آزادگی کے بغیر تسلیم کر لینے کا مطلب یہ ہے کہ اپنی انفرادیت کو ایک بیرونی قوت کی سپردگی میں دے دیا جائے۔ جدیدیت اس سپردگی سے پرہیز کرتی ہے۔

بہت اچھا کرتی ہے۔ لکیر کی فقیری کو ہمیشہ ناپسند کیا گیا ہے۔ اسی لیے تو ایلیٹ کہتا ہے: "روایت ورثے میں نہیں ملتی؛ اسے حاصل کرنا پڑتا ہے"۔ یہیں تعلیم، تربیت، خاندان، کلچر اور تمدنی اداروں کی اہمیت ظاہر ہوتی ہے۔ ایلیٹ یہ بھی کہتا ہے کہ روایت کے گلے سڑے عناصر کو کاٹ پھینکنا اور نئے عناصر کا اضافہ کرنا پڑتا ہے۔ یہ سب متمدن آدمی کے مسائل ہیں، لیکن آپ تو مکالے اور تعلیم کے سلسلے میں کہہ چکے ہیں کہ اس کی نظر فطری انسان کی بجائے عقل پرست انسان پر زیادہ مرکوز تھی۔ میں کہتا ہوں ہر دور میں ہر نوع کی تعلیم کا مقصد فطری آدمی کو مہذب اور شائستہ بنانے کا رہا ہے۔

تم کہتے ہو: "جدیدیت اس سپردگی سے پرہیز کرتی ہے۔" لیکن میں کہتا ہوں جدیدیت کا رونا ہی یہ ہے کہ اقدار اور روایات کا پورا نظام درہم برہم ہو گیا۔ اقدار و روایات ہیں ہی نہیں تو سپردگی کا سوال کیسا؟ تم تو اس طرح بات کرتے ہو گویا انفرادیت کی خاطر آدمی کو روایت اور رسوم سے بے تعلقی اختیار کرنی چاہیے اور اسے اس دنیا میں اس طرح جینا چاہیے گویا وہ دنیا کا پہلا آدمی ہے۔ یاد رکھو، اقدار، روایات، رسومات اور قوانین کی طرف آدمی کا رویہ بڑی حد تک غیر شعوری عمل کا ہوتا ہے۔ ایسا نہ ہو تو اسے دنیا کے پہلے آدمی کی طرح زندگی کا آغاز کرنا پڑے۔ ہر آدمی کو اگر اپنے ہی عوائدِ رسمیہ، رسوم و آداب، عقائد، اقدار اور روایات پیدا کرنی پڑتیں تو آج تم یہ مقالہ لکھنے کی بجائے علیک سلیک کے نئے طریقوں پر غور کرتے نظر آتے۔

پھر میری سمجھ میں یہ نہیں آتا کہ آپ جدید آدمی پر اس طرح لکھتے ہیں کہ یہ پتا چلانا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ عام آدمی ہے یا خاص آدمی، فلسفی ہے یا فنکار، مشرق کا ہے یا مغرب کا، افسانوں کا ہے یا حقیقی دنیا کا۔ ترقی پسندوں نے نئے انسان کی تعریف کی تھی، آپ جدید انسان کی تعریف کر رہے ہیں۔ دونوں جگہ تعمیمات کی ریل پیل ہے۔ ایک طرف آپ کہتے ہیں نیا انسان انفرادیت پسند ہے، دوسری طرف آپ کہتے ہیں ماس میڈیا، ماس کلچر، اجتماعی فلسفوں وغیرہ نے آدمی کی انفرادیت کو ختم کر دیا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ آج کا آدمی ماس کلچر کی پیداوار ہے اور ہر آدمی کے شوق، مشاغل، فکری اور شخصی رویے بعینہٖ دوسرے کے جیسے ہیں۔ چوں کہ آپ انفرادیت کے پرستار ہیں، آپ کو یہ آدمی پسند نہیں آنا چاہیے، لیکن آپ ہر جگہ جدید آدمی کے

قصیدے گاتے نظر آتے ہیں۔ اسی لیے پتا نہیں چلتا کہ آپ جدید آدمی کا ذکر کر رہے ہیں یا جدید فنکار کا۔ مثلاً آپ کہتے ہیں: "ماحول سے اجنبیت کی یہ لہر بعض اوقات اسے یہ بھی سبق دیتی ہے کہ جب وہ سب سے الگ ہے تو اس کی اخلاقی ذمےداریاں بھی ختم ہو چکی ہیں۔" پتا نہیں یہ تعریفی کلمہ ہے یا تنقیصی، لیکن اگر یہ عام آدمی کی تعریف ہے تو دنیا نراج اور تباہی کی طرف جا رہی ہے، اور اگر فنکار کی تعریف ہے تو غلط ہے کہ سماج کی طرف وہ اپنی اخلاقی ذمےداریوں سے کبھی دست بردار نہیں ہوتا۔ آپ کہتے ہیں اس کا ماضی اس کے حال سے زیادہ زندہ ہے۔ یہ بات انتظار حسین کے لیے سچ ہو سکتی ہے، سب فنکاروں کے لیے سچ نہیں، چہ جائے کہ عام آدمی اور عوام کے لیے۔ آپ کے ایسے بیانات سے پتا چلتا ہے کہ جدید آدمی ایک ایسے اجتماع کا جزو ہے جس کے چند مخصوص رویے ہیں: یعنی تشکیک، ماضی پرست، لاعقلیت، تنہائی، غیروابستگی، انفرادیت پسندی، سرّیت، سماجی اور اخلاقی غیرذمےداری۔ اگر جدید شاعر ان رویوں کا ذکر کرتا ہے تو یہ بھی ایک نوع کی اجتماعی شاعری ہی ہوئی؛ پھر اس کی انفرادیت کیا رہی؟ آپ کی یہ تعریف پورے انسانی معاشرے پر صحیح ثابت نہیں ہوتی۔ پھر عام آدمی کے مسائل وہ نہیں ہوتے جو ایک شاعر کے ہوتے ہیں، اور ایک شاعر کے مسائل بھی وہ نہیں ہوتے جو دوسرے شاعر کے ہوتے ہیں۔ پھر آپ خود کہتے ہیں کہ کوئی رجحان غالب رجحان نہیں اور ایک ساتھ مختلف راستوں پر لوگ دکھائی دیتے ہیں، تو پھر تعمیمات سے کیا فائدہ؟ ہر مفکر اور ادیب کی کشمکش کا الگ سے جائزہ لیجیے۔ پھر آدمی کی چند بنیادی خصوصیات ــــ مثلاً اس کا مکمل نہ ہونا، کسی حالت میں اس کا مطمئن نہ ہونا، عقل و جذبے کی آویزش وغیرہ ــــ کو بھی آپ جدید آدمی سے ہی مختص کرتے ہیں۔ یہ تو ایسا ہی ہے جیسے کہا جائے کہ جدید آدمی دو ٹانگوں پر چلتا ہے۔ پھر آپ عقل و جذبے کی آویزش میں کبھی عقل کے حق میں فیصلہ کرتے ہیں کبھی جذبے کے، حالاں کہ اس آویزش کا کوئی سیدھا سادا حل نہیں ہے۔ ہاں، شعر و ادب کے دائرے میں رہ کر بات کی ہوتی تو تمھیں پتا چلتا کہ کم ہی لوگوں نے شاعروں سے عقل مند ہونے کی امیدیں وابستہ کی ہیں۔ بڑے فلسفیوں اور نقادوں نے شاعرانہ صداقت کو خارجی حقیقت کے پیمانوں پر جوکھنے سے عموماً احتراز کیا ہے۔

پھر آپ نے تاریخ، تاریخیت، حیاتیاتی تخلیقی ارتقا پر بھی ہاتھ صاف کیا ہے۔ صاف بات یہ

ہے کہ یہ اہم مسائل ہیں اور چند سطروں میں اُلٹی سیدھی خیال آرائیاں کرنے سے نہ تو ان مسائل کی نوعیت معلوم ہوتی ہے نہ کتاب میں ان پر بحث کی ضرورت۔ ڈارون کے متعلق یہ کہنا کہ اس کے نظریۂ ارتقا یا بقاے اصلح کے تصور نے فاشزم کو ایک نظریاتی اساس بہم پہنچائی، فرسودہ بات کو دہرانا ہے۔ ذرا دیکھیے تو سہی کہ نظریۂ ارتقا پر اقبال کے فلسفی نقادوں نے کیسی طول طویل عالمانہ بحثیں کی ہیں۔ ڈارون نے ناول کو کیسے متاثر کیا، اس پر تو ایک پوری کتاب لکھی گئی ہے۔ ڈارون کے نظریے نے کلیسا، مذہب، اخلاق اور شعروادب کو کیسے متاثر کیا، اس پر بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے۔ صرف پیشِ پا افتادہ باتوں پر قناعت کرنی تھی تو اس کے ذکر کی کوئی ضرورت نہیں تھی۔ روسو پر آپ لکھتے ہیں:

> روسو کی فکر نے فن سے قطع نظر سیاست اور سماجی فکر پر بھی گہرا اثر ڈالا۔ انقلاب فرانس سے پہلے ایک ذہنی انقلاب کی داغ بیل ڈالنے والوں میں روسو کا نام بہت ممتاز ہے۔

آپ ہی کہیے ان جملوں میں کون سی بصیرت، علمی تحقیق، فکر کی تازگی اور گہرائی ہے؟ جنگ کے متعلق بھی ایسی ہی سطحی اور نکمی باتیں لکھی ہیں:

> عالمی جنگوں میں انسان کے باطن ہی کو نئے سوالات و مسائل سے دوچار نہیں کیا، اس کی بیرونی دنیا پر بھی دوررس اثرات پڑے۔ شعروادب، فن اور جمالیات کے تصورات میں بھی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔

زبان زیادہ بھونڈی ہونے کے سبب خیال بھی کتنا بھونڈا ہو گیا ہے۔ غالباً آپ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ جنگ میں آبادیاں ہی نہیں جلیں آدمی کی روح بھی جھلس کر رہ گئی۔ پھر جنگ کے ذکر میں آپ کراسبی اور مسل کا ذکر کرتے ہیں جو حکایاتی ہے اور موضوع کے مفکرانہ تقاضوں کے خلاف۔ جنگ پر فرائڈ، آئن اسٹائن، وہائٹ ہیڈ اور نہ جانے کیسے کیسے لوگوں نے کتنا لکھا ہے، لیکن تمہاری نظر سے کیوں نہیں گزرا؟ کیا مقالہ لکھنے کے دوران برٹرنڈ رسل کی بایوگرافی ہی پڑھتے رہے ہو؟ جہاں دیکھو بس اس میں سے اقتباسات چلے آئے ہیں۔ یہ تحقیق نہیں، لقمہ چینی اور پیوند دوزی ہے۔ مشرق و مغرب کے تصادم پر تم کوئی اہم بات نہیں کہہ سکے اور پھر فکر کی کمی واقعات اور حکایات

سے پورا کرنے کی کوشش کرتے ہو۔ مثلاً ایٹس کی ٹیگور میں دلچسپی، اس کا ریستورانوں میں "گیتا نجلی" کو چھپا چھپا کر پڑھنا ـــ یہ سب طفلانہ باتیں ہیں۔ تم اتنا کیوں نہیں سمجھتے کہ ادبی anecdotes بیان کرنا مدرّسوں کا مشغلہ ہے۔ ایٹس اور مغرب کی ٹیگور میں دلچسپی کیوں ختم ہو گئی؟ اس مسئلے پر بھی غور کرتے تو اچھا تھا۔ پھر کہتے ہو: "مشرق و مغرب روحانیت کو یکساں اہمیت دیتے ہیں۔" کیسی نکمی بات لکھتے ہو۔ سوال اہمیت دینے کا نہیں، سوال اس روحانی بحران کے تجزیے کا ہے جس سے مشرق و مغرب دونوں گزر رہے ہیں۔ اقبال کے بعد شاید تم دوسرے مشرقی ہو جس کو اسپنگلر نے تباہ کیا۔ اسپنگلر کا تاریخ کا تصور حیاتیاتی تھا اور بالکل یک طرفہ۔ بیسویں صدی کی ہسٹریو گرافی میں اور بھی زیادہ اہم نام ہیں، لیکن میں تمھیں انھیں پڑھنے کی زحمت نہیں دوں گا۔ تم نے آرنلڈ ٹائن بی کا صرف چند سطروں میں ذکر کیا ہے؛ کاش تمدّنوں کی تاریخ بیان کرتے وقت آپ ٹائن بی کی روشن خیالی سے بھی تھوڑا بہت فائدہ اٹھاتے۔ لیکن تم تو ایک فناٹک کی طرح بس ایسی ہی چیزوں کی تلاش میں رہتے ہو جو تمھارے اندھے تعصبات کو جچتی ہوں۔ مثال کے طور پر آپ ایک جگہ لکھتے ہو:

> اسپنگلر نے ایک بہت ہی معنی خیز بات کہی ہے کہ تاریخ میں حقائق، دریافتوں یا دولت کی جیت کوئی معنی نہیں رکھتی۔ یعنی یہ محض واقعات ہیں صداقت نہیں۔ اور ان کا دائرہ آخر انسان کی بیرونی زندگی میں تبدیلیوں کو راہ دیتا ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس کا باطن کا نظام بھی تبدیل ہوتا رہے۔

تو کیا ٹیکنالوجی اور سائنس نے جدید آدمی کے باطن کے نظام کو نہیں بدلا؟ تو پھر جدید آدمی پر اتنا سوچ بچار کیوں؟ مذہبی اور اخلاقی اقدار کی شکست، اور اس کی جذباتی اور روحانی پریشانیوں کا ذکر کیوں؟ پھر یاد رکھیے کہ انسان کی پوری تمدنی تاریخ چند ایجادات کے گرد گھومتی ہے، کیوں کہ انسان اوزار استعمال کرنے والا جانور ہے۔ دوسرے بندروں کے برعکس، آدمی کے دو ٹانگوں پر چلنے اور پہلا پتھر اٹھانے اور اسے ہتھیار میں ڈھالنے کے درمیان کا وقفہ پچیس لاکھ برسوں کا ہے۔ یعنی پچیس لاکھ سال تک آدمی صرف دو ٹانگوں پر چلتا رہا۔ لیکن پہلا پتھر اٹھانے اور چاند سے پتھر لانے کا

وقفہ صرف چند ہزار سالوں پر پھیلا ہوا ہے۔ دریافتوں کے ساتھ آدمی کا باطنی نظام اور ذہن سب کچھ بدلتا رہا ہے۔ کچھ اور نہیں تو ٹائن بی کی کتاب "مذہب تاریخ میں" ہی پڑھ لو۔ کیا اپنشد پتھر کے زمانے میں لکھے جا سکتے تھے؟ جتنا سوفسطائی تمدن اتنا ہی سوفسطائی مذہب۔ تم کہتے ہو:

مادی تاریخ کی لہر بعض اوقات الگ بھی ہوتی ہے۔

یقیناً ہوتی ہے، لیکن ہمیشہ اوقات نہیں ہوتی۔ بلکہ اکثر اوقات بالکل نہیں ہوتی۔ شیکسپیئر لودھیوں کے زمانے میں پیدا نہیں ہو سکتا تھا اور بیسوی صدی کا پورا آرٹ صنعتی انقلاب کا زائیدہ ہے۔ تم فرانس اور جرمنی کی مثال دے کر کتنی غلط بحث کرتے ہو۔ جرمن شاعر فتح کی کامرانی سے سرشار ہوئے اور اُنھوں نے معمولی شاعری کی۔ فرانس کے شاعر شکست کے باعث افسردہ ہوئے اور انھوں نے بڑی شاعری کی۔ بھلا ایسی باتوں سے کون سا ادبی اور جمالیاتی مسئلہ حل ہوتا ہے؟ کیا سامراجیت کے سبب انگریزوں کا ادب غلام ہندوستان کے ادب سے کم تر درجے کا تھا؟ کیا ہمارے یہاں آزادی کے بعد کا ادب دورِ غلامی کے ادب سے بہتر ہے؟ تم کیوں بے معنی باتیں کر کے میرے ذہن کو بے معنی سوالات کے خلجان میں مبتلا کرتے ہو؟ میں نے تمھارا کیا بگاڑا ہے، میرے بھائی؟ اور پھر میرا بلڈ پریشر بھی ٹھیک نہیں۔

اب یہ دیکھو کیا لکھا ہے:

جسے لوگ تاریخ کہتے رہے ہیں وہ چند منتخب افراد کی سرگزشت یا کارناموں کا بیان تھا۔

اب یہ جملہ ہسٹریو گرافی ہے؛ اس کے ساتھ آپ جو دوسرا جملہ نتھی کر رہے ہیں وہ ہسٹری ہے۔ دیکھیے:

ورنہ عام انسانوں کی حیثیت ماضی کے تمام ادوار میں ایک مفلوج اور پس ماندہ مخلوق کی رہی جسے علم اور آسائش کے ذخیرے سے کچھ بھی نہ مل سکا۔

آپ اتنی سی بات نہیں جانتے کہ تاریخیت کو تاریخ سے الگ رکھنا چاہیے۔ پھر ایسی باتیں کبھی ترقی پسند پمفلٹ باز کہا کرتے تھے، اب تم کہہ رہے ہو۔ اس سے تو یہی بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ

جدید نقاد کا ذہن بھی اتنا ہی سطحی، اُلجھا ہوا اور فناٹک ہو سکتا ہے جتنا کہ ترقی پسند نقاد کا۔

تاریخ میں عام آدمی کا تصوّر مجھے نہایت لچر اور ذلیل لگتا ہے۔ عام آدمی کے لیے زندگی کبھی آسان نہیں رہی۔ لیکن قلت اور مشقت کو اس نے اپنی زندگی پر کبھی مکمل غلبہ پانے نہیں دیا ورنہ عام انسانوں کی تاریخ، نان جویں کے لیے محنت کرنے والے بہائم کی تاریخ بن کر رہ جاتی۔ لیکن ذرا پورے فوک لور اور فوک آرٹ کو دیکھو۔ لوک کتھاؤں، لوک گیتوں، لوک سنگیت اور لوک ناچوں پر نظر کرو۔ ذرا سوچو، صوفی اور سنت، سادھو اور درویش، پیغمبر اور شاعر، مصور اور سنگ تراش عام آدمیوں میں سے ہی پیدا ہوتے رہے ہیں۔ رسم و رواج، تہوارومذاہب، میلے ٹھیلے، یہ سب عام آدمیوں ہی کے لیے تھے۔ اُنھوں نے اسے پیدا کیا اور بھوگا۔ یہ چند باتیں ہیں جنھیں نظر کے سامنے رکھو گے تو ٹریڈیونین لیڈر کی جذباتیت سے مقالہ محفوظ رہے گا۔

پھر تم نے یہ کیا غضب کیا کہ تاریخ کی بحث میں لارنس ڈرل کا ایک قول ٹانک دیا، حالاں کہ لارنس ڈرل محض شاعر اور ناول نگار ہے اور اسے تاریخ سے کچھ لینا دینا نہیں ہے؛ اور یہ قول بھی The Best of Henry Miller کے دیباچے سے پیش کیا، جو قول کے تاریخی اسناد کو مزید کمزور کر دیتا ہے۔ اور قول بھی کتنا لچر ہے، ذرا دیکھیے:

> شہنشاہیت اور شخصی حکومت کے ادوار میں فنکار کی حیثیت بھی ایک مزدور کی ہوتی تھی جو اپنے آقاؤں کی خوشنودی حاصل کرنے اور انھیں آسودگی کا سامان فراہم کرنے کے لیے فن کی تخلیق کرتا تھا۔ ان تخلیقات سے اب تک کرب اور پسینے کی بو آتی ہے۔

اگر یہ سچ ہے تو حافظ و خیام اور میر و غالب پر ہم عطر فشاں مضامین کیوں لکھتے ہیں، ان کے پیرہنوں سے پسینہ کیوں نہیں نچوڑتے؟ ایسی باتیں کسی زمانے میں ترقی پسند کیا کرتے تھے۔ نہ وہاں کوئی دانشورانہ ڈسپلن تھا، نہ یہاں ہے۔ بس نکمّے اشتعال انگیز بیانات کو تنقید سمجھ لیا گیا ہے۔ مجھے حیرت اس بات پر ہے کہ تم اپنی طرف سے جو کچھ کہتے ہو وہ تو بے معنی ہوتا ہی ہے، جو تمھاری فہم و فراست کو دیکھتے ہوئے اتنا بعید القیاس بھی نہیں، لیکن تم چھانٹ چھانٹ کر دوسروں کے بھی ایسے ہی اقوال لیتے ہو جو یا تو بے معنی ہیں یا تمھارے مباحث کے سیاق و سباق میں بے معنی

بن جاتے ہیں۔ شاید میں بہت سخت باتیں کہہ رہا ہوں، لیکن تم نہیں جانتے کہ تمھارے مقالے نے میرے بلڈ پریشر کے ساتھ کیا سلوک کیا ہے، اور تم تو جانتے ہی ہو مجھے ذیابیطس بھی ہے!

اور تم نے حالی کے ساتھ کیسی ناانصافیاں کی ہیں۔ ہندوستانی نشاۃ الثانیہ پر کیا بے معنی اور الٹی سیدھی تنقید کی ہے۔ تمھیں ستی کی رسم کی نابودی اور بیواؤں کی شادی وغیرہ اصلاحات بھی پسند نہیں آئیں۔ ہر تحریک کی کچھ کمزوریاں بھی ہوتی ہیں، کچھ خوبیاں بھی۔ تم کمزوریوں کا ذکر نہیں کرتے اور خوبیوں کو کمزوریاں ثابت کرتے ہو ــــ کمال کرتے ہو! کچھ نہیں تو کم از کم احتشام حسین اور آل احمد سرور نے حالی اور ہندوستانی نشاۃ الثانیہ پر جو مضامین لکھے ہیں ان ہی کا مطالعہ کر لیتے؛ کچھ تو بصیرت پیدا ہوتی۔ تم لکھتے ہو، اور کیسی نخوت سے لکھتے ہو:

> کلیم الدّین احمد "مقدمہ شعر و شاعری" کو عصرِ حاضر کے لیے خضرِ راہ ہونے کی صلاحیت سے عاری قرار دیتے ہیں تو ان کی نظر دراصل حالی کی اسی نارسائی کا محاکمہ کرتی ہے۔

میاں! حالی نے اپنی کتاب کے لیے خضرِ راہ ہونے کا دعویٰ نہیں کیا؛ لیڈر نقاد بھی ہمارے ہی زمانے کا عطیہ ہیں۔ اور جہاں تک جدیدیت کا تعلق ہے آرنلڈ تو کیا، ایلیٹ بھی بوڑھا کھوسٹ نظر آتا ہے۔ کانکریٹ شاعری، ایبسٹرڈ ڈراما، تجریدی افسانہ، نثری نظم، اکھانی کہانی کی ہڑبونگ میں حالی سے رہبری کی توقع ایسی ہی بات ہے کہ اس گاؤں میں جو homosexuals, lesbians اور incest سے کھدبُدا رہا ہو، پابندِ شرع قاضی سے یہ اُمید کی جائے کہ وہ ان "جوڑوں" کا نکاح ارکانِ شریعت کے مطابق پڑھائے۔ واتسائن کا "کاماسوتر" اگر ان لوگوں کے لیے خضرِ راہ ثابت نہیں ہوتا جو ربڑ کی عورتوں، vibrator اور جنسی گیجٹ کے استعمال کرنے والے ہیں تو میں پوچھتا ہوں... میں چلاّ نہیں رہا، صرف پوچھ رہا ہوں کہ اس میں واتسائن کا کیا قصور؟ وہ کیوں گردن زدنی قرار پائے؟ آخر تم نے مجھے بھی اُس احمد آبادی کی فحش زبان بولنے پر مجبور کر ہی دیا۔ کیا اس عمر میں، اس کرسی پر بیٹھ کر، ایسی باتیں کرنا مجھے زیب دیتا ہے؟ کیا تمھیں زیب دیتا ہے کہ ایسی باتیں ایک بوڑھے پروفیسر کے منھ میں انگلیاں ڈال کر اگلواؤ؟ اور پیٹ کی گرمی کا یہ حال ہے کہ پورا منھ آگیا ہے۔ اور ذیابیطس اور...

اب تم اٹھ کر کہاں چلے؟ بیٹھو، آج میں اپنی بات پوری کرنا چاہتا ہوں۔ پتا نہیں کیا کہہ رہا تھا۔ ذہن کی حالت بالکل تمھارے مقالے کی سی ہو گئی ہے۔ میاں، یہ بات یاد رکھو کہ تحقیقی مقالہ، آزاد تلازمۂ خیال نہیں ہوتا۔ آئن اسٹائن کے حوالے سے سائنسی صداقتوں کی ناپائیداری کی بات کرتے ہوئے ہیزن برگ کے یہاں خلیوی جرثومے میں آزاد ارادے کی دریافت سے جو چھلانگ لگائی تو انفرادیت کی دُم پکڑے جھولتے رہے۔ ہاں تو پھر چلو کہ انفرادیت ہی سے بات شروع کریں کہ انفرادیت پورے مقالے میں سلمہ ستارے کی طرح بکھری ہوئی ہے۔ کتاب میں کہیں بھی انگلی رکھو، انفرادیت کے لفظ ہی پر نظر پڑے گی اور کوئی نہ کوئی متنازعہ فیہ مسئلہ انگڑائی لے کر جاگ اٹھے گا۔ تو میں آنکھیں بند کرتا ہوں اور انگلی رکھتا ہوں۔ ارے پھر تم کہاں چلے؟ بیٹھو اور خدا کا شکر ادا کرو کہ میں تمھارا مقالہ پڑھنے کے بعد تم سے بات کرنے کے لیے زندہ ہوں۔ مجھے ڈاکٹر کی بات سننی چاہیے تھی۔ اس عمر میں تمھاری عمر کے لوگوں کو پی ایچ ڈی کرانے کا چسکا میرے لیے مہلک اور تمھارے لیے مضر ثابت ہو گا۔ بہرحال، تمھارے مقالے کو پڑھنا بارود کی کان میں قدم رکھنا ہے۔ جہاں پاؤں پڑتا ہے دھماکا ہوتا ہے۔ ہر خیال دوسرے خیال کو بھک سے اُڑاتا ہے۔ خیالات تمھیں سوجھتے ہیں تو تنقیدی گرفت میں نہیں آتے۔ گرفت میں آتے ہیں تو ڈائنامائٹ کے تار ثابت ہوتے ہیں؛ خود بھی پھٹتے ہیں اور دوسرے خیالات کو بھی اڑا دیتے ہیں۔ تمھاری ببلیو گرافی ناقص ہے۔ تم اہم اور غیراہم ماخذات میں تمیز نہیں کرتے۔ مسائل پر مستند کتابوں کے حوالے سے بحث کرنے کی بجائے جو بھی کتاب یا قول ہاتھ لگا سائیں کے چمٹے کی طرح بجاتے ہوئے چل دیے، اور ایک بار چلے تو کس کی طاقت ہے کہ تمھیں روکے۔ نہ تو تمھارے مطالعے میں نظم و ضبط ہے اور نہ سوچ بچار میں۔ ضرورت تمھیں رہنمائی کی نہیں ذہنی تربیت کی ہے، جو بطور گائیڈ کے میرا کام نہیں اور جو بطور پروفیسر کے مجھے جب کرنی چاہیے تھی نہیں کی، تو اس کی سزا اب بھگت رہا ہو۔ ذرا میری آنکھیں دیکھو! صبح فروٹ سالٹ کی آدھی بوتل پی گیا ہوں، لیکن پیٹ پتھر ہے۔ زبان میں چھالے پڑ گئے ہیں۔ دل کے پھپھولے پھوڑنے کی طرح زبان کے چھالے پھوڑنے کا محاورہ ہوتا تو ایسے موقعوں پر بیانِ واقعہ ثابت ہوتا۔ پھر تم نے موضوع ایسا پسند کیا ہے... پتا نہیں میں نے اس موضوع کی اجازت کیسے دے دی! سوچا فلسفہ ہاتھ

نہیں آیا تو جدیدیت کہیں گئی نہیں۔ یہاں تو دونوں ہاتھ سے گئے۔ اب صاف بات ہے کہ موضوع تحقیق کا نہیں فکرونظر کا ہے، اور تم نے فلسفیانہ فکر پید نہیں کی ــــ دو سال کے عرصے میں ہو بھی نہیں سکتی ــــ اور جو کچھ ناقدانہ نظر تھی وہ فلسفے میں دب کر رہ گئی۔ اس سے تو بہتر تھا کہ تم تحقیق ہی کرتے۔ لیکن مرمت خاں مرمت کے نام میں وہ رعب داب کہاں جو یاسپرس یا سارتر کے ناموں میں ہے۔ تمھارے موضوع پر تحقیق کی تو گنجائش ہی نہیں تھی کہ پورا مواد انگریزی کتابوں میں تیار ہے۔ اگر یہ مواد بھی جامع اور سلیقہ مندانہ ہوتا تو مقالہ علمی معلومات کا ذخیرہ ہی ہو سکتا تھا۔ لیکن آپ نے افکار کو بھی گوشت، کھال اور لہو پر جھیلا، دماغ پر نہیں۔ وہ تم نے کیا لکھا تھا، کس کی خونی جمالیات تھی؟ شاید لارنس کی۔ نہ جانے لوگ کیسے کیسے فلسفے تراشتے ہیں آج کل۔ اور ہاں مجھے خونی بواسیر کی بھی شکایت ہے۔ فروٹ سالٹ کام نہیں کرتا اور مسہل سے کمزوری آتی ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا کیا کروں۔ تمھاری بھی تو سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا کرو۔ ہر ایک کے ساتھ تھوڑی دور چلتے ہو اور کسی کی رہنمائی قبول نہیں کرتے۔ اکیلے پڑتے ہو تو بھول بھلیاں میں گم ہو جاتے ہو۔ کوئی باہر نکالتا ہے تو اسے بھی چکرا دیتے ہو۔ صدف اور خزف میں فرق نہیں کرتے۔ دوست کو پہچانتے ہو نہ دشمنوں کو اور اکثر بے دشمنوں کی لڑائی لڑتے ہو اور وہ بھی دوستوں کے گھر میں۔ آپ نے نہ تحقیق کا حق ادا کیا ہے نہ تنقید کا۔ صرف مجھے جاں بحق کیا ہے۔ اور میں نہیں سمجھ سکتا کہ مقالہ کون سی بنیاد پر ڈگری کا مستحق ٹھہر سکتا ہے۔

لیکن گائیڈ نے شمیم حنفی سے ایسی باتیں نہیں کیں۔ لہٰذا مقالہ اسی اڑدھنگے طریقے پر تیار ہوا، پاس ہوا، ڈگری کے قابل ٹھہرا اور زیورِ طبع سے آراستہ ہوا، اور بڑی دھوم دھام سے کتاب کی رسمِ اجرا منائی گئی۔ شمیم حنفی جو پورے آدمی کے پرستار ہیں کوئی کام آدھا نہیں چھوڑتے۔ اور پھر اردو کتاب کے قصیدہ خوانوں کی تلاش میں چین ماچین جانے کی بھی ضرورت نہیں، چناں چہ محمود ہاشمی نے کتاب کا استقبال اس طرح کیا جس طرح کسی زمانے میں کیٹس نے ہومر کے انگریزی ترجمے کا کیا تھا۔ دانش گاہوں کی مکتبی تحقیقات کا نہایت رکیک مذاق اڑانے کے بعد اُنھوں نے فرمایا:

علم تحقیق اور دانش گاہوں کی اس شرمناک اور تکلیف دہ صورت حال میں

اُمید کی ایک کرن چمکی ہے۔ ایک معیار اور ایک عہد ساز تحقیقی اور تنقیدی کارنامہ سامنے آیا ہے۔

اس سے پیشتر محمود ہاشمی کہہ چکے ہیں:

کچھ مقالات ایسے ہیں جن کے ڈگری یافتہ ڈاکٹر اپنے کارناموں کو اشاعت کی روشنی سے محروم رکھنے کی اس لیے ضرورت سمجھتے ہیں کہ مبادا ان کی ملازمت، وقار اور توقیر کو صدمہ پہنچے۔

لیکن محمود ہاشمی کا یہ خوف قطعی بے جا ہے کیوں کہ جب ان کی نظر شمیم حنفی کے مقالے کے کھوکھلے پن کو نہ دیکھ سکی تو یہ امید کہ پروفیسر لوگ ڈاکٹروں پر تنقید کریں عبث ہے۔ سب کے سب ننگے بادشاہ کے جلوس میں اندھے درباریوں کی طرح شامل ہیں۔ سب کی نظر سیب کی سطح پر پڑتی ہے لیکن سیب کا کیڑا تو، بقول ژید، سیب کے اندر ہوتا ہے۔

پوری کتاب میں صرف ایک باب اچھا ہے جس میں شمیم حنفی نے اشتراکی حقیقت نگاری اور ترقی پسند نظریۂ ادب پر تنقید کی ہے۔ اس کا سبب واضح ہے، کہ یہ موضوع ہی ایسا ہے کہ نقاد کے پاؤں مضبوطی سے ادب کی زمین پر جمے ہوتے ہیں۔ اشتراکی ادب فلسفے کا نہیں، ادبی تنقید کا موضوع ہے۔ کاش وہ اسی طرح وجودی، اسطوری اور علامتی ادب پر بھی بحث کرتے۔ شمیم حنفی نے مارکسزم کا مطالعہ ترقی پسندوں سے زیادہ کیا ہے، اور گو ان کی تنقید میں بہت گہرائی نہیں لیکن یہ باب اس افراتفری کا شکار نہیں ہو پایا جو دوسرے ابواب میں نظر آتی ہے۔ مجھے حیرت ہے کہ کتاب کی دوسری جلد "نئی شعری روایت" اس آخری باب کے نظم و ضبط کا عکس نہ بن سکی، حالاں کہ اس کے تمام مباحث خالصتاً ادبی ہیں اور جدید اردو ادب سے متعلق ہیں۔ "نئی شعری روایت" بھی ژولیدہ بیانی اور فکری انتشار کا شکار ہو گئی ہے اور اس کے ادبی مباحث اوّل الذکر کتاب کے فلسفیانہ مباحث کی طرح الجھ گئے ہیں۔ گویا یہ توقع کہ ادب کی سرزمین پر ان کے پاؤں مضبوطی سے جمے ہوں تو وہ بہتر تنقید لکھ سکتے ہیں، عبث ثابت ہوتی ہے۔ شاید یہ تمام خرابی مضمون نویسی کے بجائے مقالہ نویسی اور کتاب نویسی کا نتیجہ ہے۔ شمیم حنفی ایک اچھے نقاد ہیں اور انھوں نے چند اچھے مضامین لکھے ہیں۔ لیکن وہ منحنی آدمی ہیں، پانچ سو صفحات کی تنقیدی کتاب

کے لیے جس عالمانہ تن و توش کی ضرورت ہے اس سے وہ محروم ہیں۔ شمیم حنفی کا یہ مقالہ ان کا مقدر اور مجبوری ہو سکتا ہے، تکیہ نہیں۔ ابھی بھی میں یہ سمجھتا ہوں کہ بطور نقاد کے شمیم حنفی کا قد اُن کے مقالے سے بڑا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا کی تنقید نگاری

آغا صاحب ان لوگوں میں سے ہیں جنھیں طنز کرنا ہو تو تقریر کرنے لگتے ہیں۔ یہ صفت ہے pomposity کی۔ لوگ پڑھے بغیر ہی مرعوب ہو جاتے ہیں۔ تنقید تو جیسی تھی ویسی ہی رہتی ہے لیکن عظمت کا بالہ دن بہ دن بڑا ہو جاتا ہے۔ چناں چہ اب ان کے پجاریوں کا حلقہ سرگودھا سے دربھنگہ تک پھیل گیا ہے۔ دوسروں کا کیا ذکر، اب تو شمس الرحمن فاروقی بھی انھیں "مکمل نقاد" کہنے لگے ہیں۔ اور فاروقی اب اس مقام پر پہنچ گئے ہیں جہاں وہ صفات کا استعمال کرتے ہیں تو لوگ ذات کی تلاش نہیں کرتے، صفات کو عین الذات سمجھتے ہیں۔ لیکن مرشد کے ارشاد کے باوجود، "مکمل نقاد" کے ملفوظات مجھ سے مکمل طور پر پڑھے نہ گئے۔ "اردو ادب میں طنز و مزاح" اُس زمانے میں لکھی گئی تھی جب کپور کا طنز اور پطرس کا مزاح نوجوان ذہنوں کو چین بر جبیں اور بلند جبینی دونوں کو بالائے طاق رکھ کر کشادہ جبینی اور ذہنی شگفتگی کے آداب سکھا رہا تھا۔ عسکری اور سلیم احمد کے ہاتھوں تنقیدی اسلوب تک شوخ فکری اور شوخ گفتاری کے چٹکتے غنچوں سے شگوفہ راز بنا ہوا تھا۔ لیکن طنز و مزاح پر آغا صاحب کی کتاب ایک ایسے اسلوب میں لکھی ہوئی تھی جس کے ہر جملے کا چہرہ لمبوترا اور ہر لفظ پرائمری اسکول ٹیچر کی طرح مسکین اور افلاس زدہ تھا۔ اسی وقت دل میں یہ خوف گھر کر گیا کہ پوت کے پاؤں پالنے میں ہی گدگدیوں کا جواب دیوبانی سے دیتے ہیں تو اُس وقت کیا ہوگا جب وہ اساطیر کی تلاش میں ہمالیہ چڑھنے لگیں گے۔ اور ہمارا خوف بے بنیاد ثابت نہیں ہوا۔ پیشانی کی سلوٹوں کو دیکھ کر ہی دوست احباب پہچان جاتے ہیں کہ کروٹوں والی تنقید پڑھ کر آئے ہیں۔ پوچھتے ہیں: "مزاج اتنا چڑچڑا کیوں ہو گیا ہے؟" کہتا ہوں، "اردو شاعری کا مزاج" زیرِ مطالعہ ہے۔ بیوی سے تو میرا کرب دیکھا نہیں جاتا۔ کہتی ہے: "کیا حالت بنا رکھی ہے تم

نے؟ تم تخلیقی عمل پڑھ رہے ہو یا دردِزہ میں مبتلا ہو؟" بڑی کسمپرسی کی حالت میں فاروقی کی طرف دیکھتا ہوں۔ ارشاد ہوتا ہے: "پاکستانی تنقید میں روشنی کا مینار ہے۔" پھر پڑھنا شروع کرتا ہوں۔ روشنی کی شعاعوں سے ذہن منور ہونے کی بجائے تاریک ہونے لگتا ہے۔ آخر فیصلہ کرتا ہوں، بغیر پڑھے ہی کیوں نہ آغا صاحب کی ہیبت دل پر طاری کر لی جائے۔ میں خوش، میرا خدا خوش۔ آغا صاحب کا ہالہ اور حلقہ دونوں بڑا ہے۔ ہالے پر نظر رکھو اور حلقہ بگوشی کے فائدے اٹھاؤ۔ چناں چہ کچھ عرصے بعد آرپار دیکھنے والی نظر کو قید کیا، وہی جذبۂ ارادت پیدا کیا جو بیک وقت جامعہ کے پروفیسروں، پٹنہ کے مدیروں اور مالیگاؤں کے عالموں پر اپنی کمند ڈالے ہوئے ہے۔ مجگاؤں کے مجذوب حضرت باقر مہدی نے فرمایا:

> شکیل الرحمن کی عظمت کے چرنوں میں تم نے اس وقت بارود کی کان بچھائی تھی جب فاروقی اُن کی گل پوشی کر رہے تھے۔ بس یہی بتا دو کہ وزیر آغا کی اسطوری اور نفسیاتی تنقید ان سے کس معنیٰ میں افضل ہے۔ آخر انصاف کے بھی کچھ تقاضے ہوتے ہیں۔

یاد آتا ہے کہ شکیل الرحمن میری تنقید سے بہت ناراض ہوئے تھے۔ کہنے لگے کہ دشمنوں نے میری رائے کو ان کی ترقی کی راہ میں روڑا بنایا تھا۔ پروفیسرِشپ خطرے میں پڑ گئی تھی۔ میں نے کہا، سیّد زادہ ہوں۔ باپ جلالی بزرگ تھے۔ تھوڑا ورثہ مجھے بھی ملا ہے۔ جس کی طرف سرخ نگاہوں سے دیکھتا ہوں وہ بالاخر سرخ رُو ہی ہوتا ہے۔ چناں چہ شکیل الرحمن پروفیسر کی بجائے وائس چانسلر بنا دیے گئے۔ یہ اور بات ہے کہ نبھ نہ سکی۔ یونیورسٹی کا کنفیوژن ان کے ذہن سے زیادہ طاقتور ثابت ہوا۔ بہرحال اسطوری تنقید کی "بھول بھلّیاں" کو ایک بار دیکھا۔ دوسری بار دیکھنے کی ہوس نہیں تھی۔ ہمت بھی نہیں تھی۔ باقر مہدی نے فرمایا:

> ضروری نہیں کہ جو نقاد خود کو بہت سنجیدہ سمجھتا ہو اسے آپ بھی سنجیدگی سے پڑھیں۔

بات دل کو لگ گئی۔ pomposity کو جب تک آپ سنجیدگی سے لیتے ہیں بوریت اور بےزاری پیدا ہوتی ہے۔ شریر بچے کی آنکھوں سے اس کا تماشا کیجیے، لطف آ جائے گا۔ پھر تو آغا

صاحب کو اوّل تا آخر پڑھ گیا، جس کے معنی ہیں اُس ذہنی سفر پر روانہ ہوا جو شروع ہوتا ہے اس جغرافیائی حادثے سے جب کوہِ ہمالہ سمندر کی سطح سے بلند ہوا تھا اور ختم ہوتا ہے اس شاعرانہ سانحے پر جب علامہ اقبال نے ہمالہ کے سر پر برف کی دستارِ فضیلت رکھی تھی۔

یہ میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ آغا صاحب کو طنز کرنا ہو تو تقریر کرنے لگتے ہیں۔ آغا صاحب کے متعلق سلیم احمد کی رائے ذوقِ سلیم کی مثال ثابت نہ ہوئی۔ وہ سلیم احمد کو سبق پڑھانا چاہتے تھے۔ چوں کہ تاریخ ان کے گھر کی لونڈی ہے اس لیے سبق پڑھانے کا کام خود نہیں کیا، تاریخ سے لیا جس سے کوئی سبق نہیں پڑھتا۔ ایک مضمون لکھا: "مجروح انا کا سفر"۔ عنوان سے لگتا تھا جدیدیت یا وجودیت کا کوئی معرکتہ الارا مسئلہ درپیش ہو گا۔ پڑھا تو لگا کہ لونڈوں کی سرزنش کرنا چاہتے ہیں۔ بس آغا صاحب کی یہی مصیبت ہے کہ پتھر مارنے کے لیے پہاڑ توڑنے جاتے ہیں۔ مضمون کا آغاز ہی وہ اس طرح کرتے ہیں:

> فرد کی طرح قوم یا ملک کی بھی اپنی ایک انا ہوتی ہے جو بعض اوقات کسی بڑے حادثے یا بحران سے مجروح ہو جاتی ہے۔ پھر جس طرح "انا" کے مجروح ہونے کے بعد فرد کے ہاں توڑپھوڑ کا میلان جنم لیتا ہے، بعینہٖ جب قوم کی "انا" مجروح ہوتی ہے تو وہ بھی ایک تخریبی عمل میں مبتلا ہو جاتی ہے۔

ذرا دیکھیے! پورا لب و لہجہ منبر کی خطابت کا ہے۔ ہر جملہ عبا پوش ہے، کیوں کہ خطیب کو اپنے عمامے کی فکر ہے۔ آگے چل کر وہ کہیں گے کہ آزادی کے بعد اردو ادب میں مجروح انا کا یہ منفی عمل اپنی پوری شدّت کے ساتھ اُبھرا ہے، جو ہرگز قابلِ تعریف نہیں، اور اس کا سبب فسادات، خونریزی اور غارت گری ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ۱۹۴۷ء کے حادثات سے متاثر ہونے والی پود نے بھی ہوش سنبھالتے ہی ایک انتقامی جذبے کے تحت اس ڈرامے کو ذہن کی سطح پر کھیلنے کا آغاز کیا جسے اس کے بزرگوں نے جسمانی سطح پر کھیلا تھا۔

اب میں ان جملوں پر کیا تبصرہ کروں۔ جو آدمی دیوالہ نکالتا ہے اسے تو عدالت بھی معاف کر دیتی

ہے۔ آغا صاحب کے نزدیک تنقید میں طنز کا استعمال اور فسادات میں تلواروں کا استعمال دونوں ایک ہی ڈھال کے دو رُخ ہیں۔ وہ جو جھوٹے علم سے اپنے مضمون کی توند میں ہوا بھرتا ہے اس کے غبارے کو ناقدانہ قلم کی نب سے چھونا معصوم بچوں کو نیزوں پر اُچھالنے کے برابر ہے۔ احمقوں کو بے نقاب کرنا عورتوں کو برہنہ کرنے کے مصداق ہے۔ بات یہ ہے کہ آغا صاحب کو جس آدمی سے خوف محسوس ہوتا ہے اسے وہ قوم کے لیے خطرہ ثابت کر کے خود اپنی ذات کو محفوظ کرنا چاہتے ہیں، اور یہ سیاسی پینترے بازی اس آدمی کا شیوہ ہے جو اپنی اندرونی طاقت پر نہیں بلکہ شرافت اور قوم کی دہائیاں دے کر اپنی ذات کو بچانا چاہتا ہے۔ کاش آغا صاحب اتنے ہی بھولے ہوتے جتنے کہ بعد ہیں۔ باتھی جب لومڑی کی شاطرانہ چال چلتا ہے تو خاردار جھاڑیوں میں اُلجھ کر خود کو ہی زخمی کرتا ہے۔ مشکل یہ ہوئی ہے کہ آغا صاحب انانیت پسند بھی نہیں، محض vainglorious آدمی ہیں۔ ego اور vanity میں زمین آسمان کا فرق ہے؛ اور آغا صاحب اس فرق کو نہیں سمجھتے، جیسا کہ فرد کی انا اور قوم کی انا پر اُن کی خیال آرائی سے ظاہر ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ آغا صاحب نہ تو نفسیات کو سمجھتے ہیں، نہ سماجیات کو، نہ تاریخ کو۔ انا کی شکست سے ایک نیا بہتر اور زیادہ منکسر مزاج اور کشادہ جبیں آدمی پیدا ہوتا ہے؛ vanity کی شکست سے اندر کا کھوکھلا آدمی باہر آتا ہے۔ آغا صاحب یہ بھی نہیں جانتے کہ توڑ پھوڑ اور تخریب کا تعلق اندرونی تشدّد سے ہے؛ اور وہ تشدّد کی نفسیات سے واقف نہیں، ورنہ جانتے کہ جب تمام افرادِ قوم کو ایک سے خواب دکھائے جائیں لیکن خوابوں کے حصول کے ذرائع پر صرف چند افراد کا قبضہ ہو تو باقی ماندہ افراد تشدّد کی راہ اختیار کرتے ہیں۔ اس طرح تشدّد بحران یا حادثے کا نہیں بلکہ اندرونی تضادات کا فطری نتیجہ ہوتا ہے۔ اسی لیے فسادات کا تشدد نفرت، انتقام اور اندونی بہیمیت کا جبلّی اظہار ہے، جب کہ طبقاتی جنگ کا تشدد انقلابی آدرشوں کا زائیدہ ہونے کے سبب جبلّی نہیں عقلی ہے، اور انسانی ارتقا کی تاریخ جبلی رویے سے نکل کر عقلی رویے پر پہنچنے کی تاریخ ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ دورِ جدید میں کمیونزم، فاشزم، دہشت پسندی وغیرہ نے تشدد کے اخلاقی مسائل کو پیچیدہ تر کر دیا ہے۔ اسی طرح آغا صاحب بحران یا حادثے میں فرق نہیں کرتے۔ اسی لیے نہیں جان پاتے کہ انفرادی نفسیات اور قومی تاریخ میں کون سے واقعات کو بحران یا

حادثات کہا جا سکتا ہے اور ان واقعات کا ردِ عمل کیا ہوتا ہے۔ وہ محض توڑ پھوڑ کی بات کرتے ہیں، حالاں کہ رد عمل انحطاط، زوال، انفعالیت، انتشار، دامن کشی، گوشہ نشینی، withdrawal، depression اور schezophrenia وغیرہ میں ظاہر ہو سکتا ہے۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ تشدّد ان حالات سے باہر نکلنے، بحران کے بھنور سے سر بلند ہونے، حادثے کو سہارنے، قوتِ ارادی کو مستحکم کرنے، شخصیت کے بکھرے عناصر کو سمیٹ کر ذات کے ذریعے انسانی اقدار کا اثبات کرنے کا علامیہ بھی ہو۔ آواں گارد کی دھماچوکڑی اور جارحانہ تنقید کی زہرناکی، اس بیمار معاشرے میں جہاں شعر و ادب جینے کا چلن نہیں شرفاے ادب کا سامان آرائش بن گیا ہو، صحت مند بغاوت کی علامت ہے۔ شرفاے ادب اسی لیے سنجیدہ اندازِ نگارش کی بات کرتے ہیں کہ وہ زرّیں نقاب تار تار نہ ہو جائے جو زنگ آلود فکر کا چہرہ چھپائے ہوئے ہے۔ چناں چہ آغا صاحب فرماتے ہیں:

> مقالہ نگاری کے سلسلے میں سنجیدہ اندازِ نگارش بلکہ سنجیدہ نگاری کا وہ رجحان ہی قابلِ مذمت قرار پایا ہے جو روایت کا ایک اہم حصہ تھا۔ چناں چہ اس پود نے مقالہ نویسی کو دراصل افراد پر پے در پے حملے کرنے کا ایک وسیلہ قرار دیا ہے ... مزاجاً یہ تنقید نرگسیت کے زمرے میں آتی ہے، کیونکہ دوسروں کی نفی کرنے کے رجحان میں دراصل اپنی ذات، اپنے ایغو کو اُبھارنے کی کوشش ہی بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔

اردو ادب میں طنز و مزاح کی تاریخ آغا صاحب کو بتا دے گی کہ طنز کا ہدف عیاری اور مزاح کا مواد زندگی کے مضحک پہلو ہیں۔ یہ دونوں عناصر اگر ادیبوں کی شخصیت میں بھی ملتے ہیں تو تنقید طنز کا حربہ ضرور استعمال کرے گی۔ کیوں کہ طنز محض توڑ پھوڑ کا ہتھیار نہیں بلکہ حقیقت اور صداقت کو پانے کا وہ واحد ذریعہ بھی ہے جب دوسرے ذرائع سے کام لینا ناممکن ہو جاتا ہے۔ ٹھوس چٹان میں سوراخ کرنے کے لیے بھاری ڈرلنگ مشین کی ضرورت پڑتی ہے جسے بڑی سنجیدگی سے چلانا پڑتا ہے۔ پھولے ہوئے غبارے کی حقیقت کیا ہے، وہ کاہے کا بنا ہوا ہے، اس کے اندر کیا ہے، یہ جاننے کے لیے آپ ڈرلنگ مشین استعمال کیجیے ـــــ آپ کے ہاتھ کچھ نہیں آئے گا، غبارے کا ربڑ بھی ہاتھ نہیں لگے گا۔ طنز کی سوئی کا استعمال کیجیے، اور پھر ہوا کے خارج

ہونے اور ربڑ کے پچکنے کا تماشا کیجیے۔ مٹی گوبر کی دیوار پر گولاباری کریں گے تو بالاخر ہاتھ تو گولے ہی لگیں گے ـــــ دیوار تو ہوا ہو جائے گی۔ اسی لیے کھوکھلی کتاب پر عالمانہ تنقید کتاب کے کھوکھلے پن کو بے نقاب کرنے کی بجائے غیر شعوری طور پر اپنی علمی دبازت سے اسے وزنی بناتی ہے۔ اسی معنی میں طنز سچائی کو پانے کا واحد ذریعہ بنتا ہے۔ طنز ذات پر نہیں ادبی شخصیت پر ہوتا ہے، ورنہ مضمون تنقیدی محاکمہ نہیں ذات کا طنزیہ خاکہ بن جائے؛ اور لوگوں کو ذات میں نہیں ادبی شخصیت میں دلچسپی ہوتی ہے۔ کوئی آپ سے کہے کہ فلاں نقاد نے چوتھی شادی کی ہے تو یہ آپ کے لیے محض خبر ہوگی، سنی اَن سنی کر دیں گے۔ لیکن کوئی یہ کہے کہ اس کی چار خراب کتابوں کے بعد پانچویں کتاب منصۂ شہود پر آرہی ہے تو آپ کے سامنے سوال جاں بر ہونے کا ہو گا۔ نقاد کی بیوی نہیں بلکہ اس کی کتاب ہوتی ہے جو آپ کے ادبی تخلیے پر یلغار کرتی ہے۔ اسی لیے تنقید میں ذاتیات کا معاملہ نہیں آتا۔ رہی دوسروں کی نفی کرنے کی بات، تو دوسروں کی نفی کرنے میں نرگسیت کا پہلو نہیں ہے بلکہ دوسروں کے سہاروں کے بغیر جینے اور اپنی ذات پر اعتماد کرنے کے تیور ہیں۔ سلامتی کا راستہ تو سب کو خوش کرنے اور سب کے ساتھ چلنے میں ہے۔ نرگسی آدمی تو اپنی ذات، اپنی بنائی اساطیر اور علامات کی دنیا کو حاصلِ دوجہاں سمجھتا ہے؛ دوسروں میں دلچسپی لینا، اِس کا دامن یا اُس کا گریبان پکڑنا، ذات سے غیر ذات کی طرف، اقدار اور افکار کی دنیا کی طرف سفر کرنا ہے۔ سفر چلتی بسوں میں سوار ہونے، فیشن ایبل رجحانات کے دھاروں پر بہنے اور بھیڑچال چلنے کا نام نہیں۔ سفر میں اپنی سمت اپنے مقام، اپنی منزل اور زادِراہ کا خود ہی فیصلہ کرنا پڑتا ہے۔ یہی ایغو ہے جو بھیڑچال کی دنیا میں ذات کے تحفظ اور انفرادیت کے اثبات کا ضامن ہے۔

آغا صاحب سلیم احمد کو کچلنے کے لیے تاریخ کی چٹان لڑھکاتے ہیں۔ چوں کہ self-important آدمی ہیں، اس لیے نہیں چاہتے کہ تاریخ کو اتنی اہمیت ملے کہ خود کی اہمیت کم ہو جائے، اس لیے لڑھکتی چٹان کے آگے آگے دوڑتے ہیں اور انجام کار کچلے جاتے ہیں۔ آغا صاحب ہندوستانی تاریخ سے تین ایسے واقعات کی نشان دہی کرتے ہیں جن سے قوم کی اَنا مجروح ہوئی: ایک تو ۱۷۵۷ء میں پلاسی کی لڑائی؛ دوسرے ۱۷۶۱ء میں ابدالی کا حملہ اور روہیلہ سردار

کے ہاتھوں شاہ عالم ثانی کی آنکھوں کا نکالا جانا، اور تیسرے ۱۸۵۷ء کا غدر۔ روہیلہ سردار کے واقعے کا ذکر آغا صاحب اپنے دوسرے مضمون میں بھی کرتے ہیں، جس سے گمان ہوتا ہے کہ آغا صاحب کو اس واقعے سے خاص رغبت ہے، جو عنفوانِ شباب کی اس ذہنیت کی غماز ہے جسے تاریخ کے اسٹیج پر میلوڈرامائی واقعات کی سنسنی خیزی بہت بھاتی ہے۔ بہرحال، ہم تینوں واقعات کو قبول کیے لیتے ہیں۔ اب آغا صاحب بیان کرتے ہیں کہ ان واقعات کے منفی اثرات، ریختی کی شاعری، شاعروں کی معاصرانہ چشمک (خصوصاً انشا اور مصحفی کے معرکے) اور "اودھ پنچ" کی صورت میں ظاہر ہوئے، جس سے فحش نگاری، ہیجڑے پن، اقدار و آداب کی توڑ پھوڑ اور ذاتی حملوں کا وہ عمل وجود میں آیا جو مجروح انا کا ایک منفی عمل تھا۔ اور آزادی کے بعد کی پود کی توڑ پھوڑ گویا اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ میرا خیال یہ تھا کہ تاریخی حادثات کے ادبی اثرات کا جائزہ بہترین شعرا کے بہترین کلام کے ذریعے ہی لیا جاتا ہے، کیوں کہ حساس ترین تخیل ہی بڑے سانحات کو جذب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ آغا صاحب کو ضرورت ریختی کی تھی تو انھوں نے ریختی کو یاد کیا، جسے اردو کا ادبی حافظہ بھلائے بیٹھا تھا؛ کیوں کہ زندگی کے ہر شعبے کی طرح ادب میں بھی کوڑا کرکٹ تو فراوانی سے جمع ہوتا رہتا ہے، لیکن روایت کی تشکیل ہمیشہ بیش بہا عناصر سے ہوتی ہے۔ آغا صاحب غدر کا ردعمل پنچی اخبارات میں دیکھتے ہیں، حالاں کہ یہی دور ہندوستانی نشاۃ الثانیہ، علی گڑھ تحریک، عناصرِ خمسہ، جدید شاعری اور ناول اور افسانے کا دور ہے۔ اور "اودھ پنچ" کا کارنامہ بھی منفی نہیں مثبت ہے، کیوں کہ اس نے لمبوترے چہرے والوں کو ہنسنا سکھایا۔ رہا معاصرانہ چشمک اور شخصیات پر طنز کا معاملہ، تو آغا صاحب کو "اردو ادب میں طنز و مزاح" لکھتے وقت ہی آگسٹن عہدے کے طنز، polemics اور چشمکوں، فیلڈنگ، سوفٹ، پوپ، ڈرائیڈن، جانسن کی نظم و نثر، اخبارات میں جرح و تنقید، کھلے خطوط اور شخصی حملوں کا مطالعہ کر لینا چاہیے تھا۔ ڈاکٹر صاحب خود شاعر کی شخصیت کا نفسیاتی تجزیہ کیے بغیر شعر کے پُٹھے پر ہاتھ نہیں دھرتے۔ فکر کا تعلق شخصیت سے ہے تو افکار کی چھینا جھپٹی میں کبھی ہاتھ دامن پر تو کبھی گریبان پر بھی پڑے گا۔ دراصل آغا صاحب نہایت ہی مقطع اور متین آدمی ہیں۔ مجھے حیرت اردو کے جدید شاعروں پر ہے کہ آغا صاحب کے پاس اجتماعی لاشعور کی جاگیر دیکھ کر اُنھیں اپنا امام بنا لیا، حالاں کہ دنیا بھر میں

جدیدیت squares کے خلاف hips کی نہایت ہی کھلنڈری بغاوت تھی۔ اردو میں جدیدیت کا اسقاط تو ہونا ہی تھا ــــ باگ ڈور ہی میانہ رو شرفا کے ہاتھ میں تھی۔ سنگ اُٹھایا ہی تھا کہ اعتدال، توازن اور میانہ روی کی آواز بلند ہوئی ــــ آواں گارد کی پوری جماعت استنجا کرنے بیٹھ گئی۔

بطور نقاد کے آغا صاحب کی شخصیت کے دو پہلو ہیں: ایک نظریہ سازی کا، دوسرا عملی تنقید کا۔ بطور نظریہ ساز کے آغا صاحب کا دھوم دھڑاکا اتنا زبردست ہے کہ ان کی عملی تنقید کا پہلو اس میں دب گیا ہے۔ اور یہ ان کے حق میں مفید ہی ثابت ہوا، کیوں کہ ان کی عملی تنقید اس قدر مدرّسانہ، سطحی اور کمزور ہے کہ اگر ان کی بھاری بھرکم نظریہ سازی اسے دبوچ نہ لیتی تو وہ اپنے طور پر بتاشے کی طرح بیٹھ جاتی۔ جیسا کہ میں آگے چل کر بتاؤں گا، میر ہوں یا میراجی، ان کے متعلق کہنے کے لیے وزیر آغا کے پاس نہایت ہی معمولی اور اکثر اوقات تو انڈر گریجویٹ لیول کی باتیں ہیں۔ آغا صاحب سمجھتے ہیں کہ موہن جودڑو اور ہڑپا کی ریت اگر کلاس روم نوٹس کی روشنائی پر ڈال دی جائے تو اس میں انتھروپولوجیکل تنقید کا طلسم پیدا ہو جائے گا۔ تنقید کی اپنے طور پر کوئی اہمیت نہیں تاوقتے کہ اس کی صحت اور جامعیت کو ادبی تحقیقات کی کسوٹی پر نہ پرکھا جائے۔ ادب میں نظریہ ہمیشہ pragmatic ہوتا ہے اور اسے توانائی ملتی ہے فنی نمونوں کے تجزیے سے۔ آغا صاحب کی عملی تنقید میں تجزیاتی مطالعے کا زبردست فقدان ہے، اور جب وہ نظریہ سازی کرنے بیٹھتے ہیں تو مثالوں کو یکسر نظر انداز کر دیتے ہیں جس سے نظریہ سازی محض خیال آرائی بن جاتی ہے۔ آغا صاحب اتنی سی بات نہیں جان سکے کہ ناقدانہ بصیرت، جو عمیق اور وسیع ادبی مطالعے کا نتیجہ ہوتی ہے. بہت نایاب اور گراں قدر چیز ہے، اور نظریات سے فلرٹیشن نابالغ اور سنِ بلوغت کی ذہنیت کی نشانی ہے۔ نظریات کا زندانی اس نظر سے محروم ہوتا ہے جو فن اور فنکار کا totality میں مطالعہ کرتی ہے۔ ایسے مطالعے کے لیے نقاد تمام علوم سے روشنی حاصل کرتا ہے جبکہ نظریہ باز نقاد کسی ایک علم سے ایک نظریہ اخذ کرتا ہے اور پورے فن اور فنکار کو توڑ مروڑ کر نظریے کی فریم میں ٹھونستا ہے۔ یہی نہیں بلکہ نظریہ اس کے لیے پیرِ تسمہ پا بن جاتا ہے اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تمام فنکاروں کے لیے اس کے پاس کہنے کے لیے ایک سی باتیں ہوتی ہیں جنھیں وہ ایک ہی طور سے ہر جگہ دہراتا رہتا ہے۔ مثلاً وزیر آغا کے یہاں ہر شاعر ذات کے سمندر میں غوّاصی کرتا نظر آتا

ہے۔ اب غوّاصی بڑی شاعری کا لازمہ ٹھہرا تو ہر شاعر کے متعلق اس کا ذکر بعینہ ایسا ہی ہے کہ بنارس کے گھاٹ پر کوئی شخص کھڑا یہ بتاتا رہے کہ اُس عورت نے اشنان کیا، اور اس کے پاس جو عورت کھڑی ہے اُس نے بھی اشنان کیا، اور اس کے قریب جو مرد کھڑا ہے اُس نے بھی اشنان کیا۔ آغاصاحب کے پاس اسطوری نظریے سے ماخوذ تنقیدی تصورات کا نمک مرچ بہت کم ہے اور اردو شاعری کا سرمایہ بہت وسیع۔ یہ بات تو تنقید کے مجھ جیسے معمولی خانساماؤں کو بھی نظر آ جائے گی کہ "آغاشاہی دسترخوان" پر پکوان کے اس اصول کا کوئی خاص خیال نہیں رکھا گیا کہ شاعری کے قتلوں یا مقتول شاعروں پر نظریے کا مسالہ کتنا چڑھانا چاہیے اور ہانڈی کو کتنی دیر تک آنچ پر رکھنا چاہیے۔ ویسے بھی شاعر ہونے کے باوصف تنقید میں آغاصاحب کا تخیل گیلی لکڑی کی مانند سلگتا ہے۔ نقاد ہونے کے باوجود خود تنقیدی کا مادّہ آغاصاحب میں بالکل نہیں۔ اتنے خود مطمئن آدمی ہیں کہ انھیں کبھی احساس نہیں ہوتا کہ ان کے مائدۂ نقد پر دعوت کام و دہن سے زیادہ لب و دندان کی آزمائش کا اہتمام ہے؛ اور ظاہر ہے کہ جن پکوانوں کو زہرمار کیا گیا ہو اُن کا ذکر زہرخند کے بغیر ممکن نہیں، اور طنز وہ خلال ہے جس کے بغیر بتیسی کی بپتا دور نہیں ہوتی۔ آغاصاحب کی خوداطمینانی کا یہ عالم ہے کہ اُنھیں سوا ے اپنے نکتہ چینوں کے خندۂ زیرِلبی کے کوئی بات پریشان نہیں کرتی، حتیٰ کہ جنگ، فسادات اور تاریخی حادثات بھی۔ مہارشی کی شانت اور گمبھیر درشٹی سے وہ برہمانڈ کے گربھ میں تاریخ کی کروٹوں کا مطالعہ کرتے ہیں۔ صرف ہنسی کی آواز سے ان کا تپ ٹوٹتا ہے۔ وہ سنجیدگی کا مطالبہ کرتے ہیں تو آدم خوروں کے اس قبائلی سردار کا روپ اختیار کر لیتے ہیں جو راشد اور فیض کے قتلوں کو طشتری میں رکھ کر پیش کرے اور تاکید کرے کہ مہذب طریقے پر چھری کانٹے سے کھاؤ۔ جوش کا روغن جوش کھاتے وقت یہ سوال کرنا کہ اقبال کے ساتھ ساتھ یہ بکرا بھی تو فطرت کی چراگاہ میں چارا چرتا تھا، تو اسے مثال بنانے کی بجاے حلال کیوں کیا گیا؟ سردار کی طمانیتِ خاطر کو ذرا بھی گزند نہیں پہنچائے۔ سوا ے عبادت بریلوی کے اتنا خود مطمئن نقاد کہ جو کچھ ذہن میں آئے اسے بے دھڑک کاغذ پر منتقل کر دے، اردو میں کوئی نظر نہیں آتا۔ جب آغا صاحب دیکھتے ہیں کہ اُن کی آرکی ٹائپل نظریے کا مسالہ مثلاً اردو مثنوی پر نہیں چڑھ رہا تو انھیں کوئی فکر نہیں ہوتی؛ وہ مثنوی پر بالکل سیدھی سادی مدرسانہ تنقید لکھتے رہتے

ہیں، پھر اطمینان سے اجتماعی لاشعور کی نمک دانی سے چٹکی بھر نمک چھڑک کر لکھتے ہیں: تو یہ ہوئی جنگل کی طرف مراجعت یامادری نظام میں مجامعت کی ایک مثال۔ نوش فرمایئے!

نظریہ سازی کے لیے ضروری ہے کہ جس علم پر، مثلاً علم الانسان، تاریخ یا نفسیات پر، نظریے کی بنیاد رکھی جائے اس کے اکاڈمک ڈسپلن کو نقاد پوری سنجیدگی اور ذمے داری کے ساتھ قبول کرے۔ اس ڈسپلن کی پہلی شرط ان علوم کی زبانوں پر عالمانہ دسترس ہے۔ ہمارے نقادوں کے پاس تنقیدی جارگون کا طلسم ہے جس سے وہ علم کا فریب پیدا کرتے ہیں۔ اگر زبان خراب ہے تو تاریخ بھی خراب ہوگی اور نفسیات بھی۔ اس کی عبرت ناک مثال محولہ بالا مضمون ہی میں مل جائے گی جس میں آغا صاحب تاریخ کی لڑھکتی چٹان کے آگے گرتے پڑتے دوڑ رہے ہیں۔ آغا صاحب لکھتے ہیں:

> دوسری طرف روہیلہ سردار نے شاہ عالم ثانی کی جس طرح توہین کی اس بات نے عوام کو یہ احساس ضرور دلایا ہوگا کہ ان کے ملکی استحکام کا سب سے بڑا علمبردار بھی ایک معمولی گوشت پوست کے انسان سے مختلف نہیں۔ یہ کہ اس نے اتنی بڑی قومی توہین کو برداشت کر کے انفعالیت اور بزدلی کی ایک مثال قائم کر دی ہے۔

یہ جملے صرفی اور نحوی لحاظ سے ہی تاریخ نگاری کی روح کے خلاف ہیں۔ بادشاہ وقت کی آنکھیں نکالنے، اسے قتل کرنے، اس کے حرم کی آبروریزی کرنے کا واقعہ، بادشاہ کمزور اور نکما ہو تب بھی، رعایا کے لیے ہولناک المیہ ہوتا ہے، جیسا کہ شیکسپیئر اور مارلو کے ان ڈراموں سے ظاہر ہے جو کمزور اور نکمے بادشاہوں کے قتل پر لکھے گئے ہیں۔ آغا صاحب لکھتے ہیں:

> "روہیلہ سردار نے شاہ عالم کی توہین کی۔"

آغا صاحب توہین اور ظلم میں فرق نہیں کرتے۔ ایک کا تعلق انا سے اور دوسرے کا تعلق جسمانی آزار سے ہے۔ وہ آدمی جو ظلم کی چکی میں پسا جاتا ہے وہ انفعالیت اور بزدلی کی مثال قائم نہیں کرتا، بلکہ مظلومی، کربناکی اور بے بسی کا اندوہناک منظر پیش کرتا ہے، یا بے ہوش ہو جاتا ہے جو ایک بھیانک وقوعے کی طرف اس کا جبلّی رد عمل ہے۔ اس سے آپ پوچھیں بھی تو کوئی جواب

نہیں دے سکے گا، کیوں کہ خوف اور رحم کے جذبات سے وہ مغلوب ہے اور ہیبت زدگی سوچنے کی قوّت کو ماؤف کر دیتی ہے۔ لیکن آغا صاحب بڑے ٹھنڈے کلیجے سے سوچتے ہیں کہ بادشاہ نے اتنی بڑی توہین برداشت کر کے انفعالیت اور بزدلی کی ایک مثال قائم کر دی ہے۔ بادشاہ نکمّا ہوتا ہے تو رعایا اسے نکمّا ہی سمجھتی ہے، اور یہ جاننے کے لیے کہ وہ بھی ایک معمولی گوشت پوست کا انسان ہے اسے اس بات کا انتظار نہیں کرنا پڑتا کہ کوئی آ کر اس کی آنکھیں نکالے۔ بادشاہ نکمّا، کمزور اور بزدل ہوتا ہے، لیکن بادشاہ ہی نہیں بلکہ کسی بھی آدمی کی بزدلی اور کمزوری ان مظالم کی ہولناکی کو کم نہیں کرتی جو اس پر گزارے جاتے ہیں، چہ جائے کہ ان کا جواز ثابت کرے۔ آغا صاحب کا ہر جملہ غلط ہے۔ اس کی زبان غلط ہے۔ اس کا خیال غلط ہے۔ اور سب سے زیادہ افسوس ناک بات تو یہ ہے کہ ہر جملہ اس کٹھورپن کا آئینہ دار ہے جو راست روی اور خودرائی کا پیدا کردہ ہے۔ شائستہ زبان ذہنی کلچر کی علامت ہے، اور اسی لیے اسلوب شخصیت کی پہچان ہے۔ خراب اسلوب شاہ عالم ثانی کے ساتھ ہی نہیں بلکہ خود مصنف کے ساتھ بھی خراب سلوک کرتا ہے۔ ایک وقت وہ آتا ہے کہ خود مصنّف چاروں شانے چت ہوتا ہے اور تاریخ کی چٹان اسے چپاتی کی طرح بیل کر رکھ دیتی ہے۔ ملاحظہ فرمائیے:

> شاید یہ بات محض ایک مفروضہ قرار پائے، لیکن کبھی کبھی مجھے خیال آتا ہے کہ جب انشا نے مصحفی کے بارے میں لکھا کہ:
>
> تھا مصحفی کانا جو چھپانے کو پس از مرگ
>
> رکھے ہوئے تھا آنکھ پہ تابوت میں انگلی
>
> تو اس نے قطعاً غیر شعوری طور پر عوام کے اس ردِ عمل کو پیش کیا تھا جو شاہ عالم ثانی کے آنکھوں کے نکال دیے جانے سے پیدا ہوا تھا۔

ان جملوں میں وزیر آغا نے قطعاً غیر شعوری طور پر ایک بعَد ذہن کی pomposity کا وہ انجام دکھایا ہے جو اگر مضحکہ خیز نہ ہوتا تو عبرت ناک ہوتا۔ کج کلاہی دانشورانہ بانکپن ہی کو زیب دیتی ہے۔ سر پر دستارِ فضیلت ہو تو بقراط کی طرح بیٹھے رہیے ورنہ دستار کھل کر گلے کا پھندا بن جائے گی۔

اور آغا صاحب کی پگڑی بار بار کھلتی ہے۔ خیال علم کی سلوٹوں میں گم ہو جاتا ہے اور اسے پانے کے لیے اسلوب کروٹوں پر کروٹیں بدلتا ہے، اور ہر کروٹ کے ساتھ یادداشت کی قبر میں بھونچال آتا ہے اور حنوط زدہ معلومات کا مُردہ ہڈیاں کڑکڑاتا بیدار ہو جاتا ہے اور اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ ین کی ٹانگ کو دروازیوں کے اجتماعی لاشعور میں لٹکائے یا یان کی ٹانگ کو آریوں کے تاریخی شعور کی دھرتی پر رکھے۔ آغا صاحب کا تمام علم مستعار فرنیچر کی مانند نمائشی ہے؛ اس سے وہ تخلیقی کام تو کیا لیتے، سلیقہ مند طریقے پر ترتیب سے رکھ بھی نہیں سکے۔ اسی لیے شکیل الرحمن ہی کے ڈرائنگ روم کی مانند اگر آپ آغا صاحب کے یہاں تاریخ کے صوفے پر بیٹھتے ہیں تو نیچے سے آرکی ٹائپ کی کمان چھکتی ہے اور اوپر سے علامت کی فریم گرتی ہے۔ کسی نے کلچر کی ایک تعریف یہ بھی کی تھی کہ کتابیں پڑھ کر بھول جانے کے بعد جو کچھ بچ رہتا ہے اسی کا نام کلچر ہے۔ آغا صاحب نے کتابیں پڑھ کر بھولنے کا آرٹ نہیں سیکھا، اس لیے جو کچھ ان کے ذہن میں جاتا ہے دہانِ قلم سے باہر آتا ہے، اور اس کا تعلق نفسِ مضمون سے اتنا نہیں ہوتا جتنا نمائش علم سے ہوتا ہے۔ کیا ہی اچھا ہوتا اگر آغا صاحب ین اور یان، اینما اور اینمس کو پڑھ کر بھول جاتے، پدری نظام کو ایک مادری گالی دے کر ذہن سے فراموش کر دیتے، ہڑپا اور موہن جودڑو کے تمدّن پر پنجاب ٹیکسٹ بک کمیٹی کے ایما پر گیارہویں جماعت کے طلبا کے لیے ایک درسی کتاب تیار کرتے اور گوپی چند نارنگ کے ساتھ مل ہندو مائتھولوجی پر تعلیمِ بالغاں کے سلسلے کی آسان زبان اور موٹے حروف والی ایک کتاب مدون کرتے۔ بھڑاس نکل جاتی تو پھر دل جمعی سے تنقید پر توجہ مرکوز کرتے۔ اب تو یہ عالم ہے کہ اساطیر کو آرکی ٹائپ سے، اجتماعی لاشعور کو قدیم پتھر کے زمانے کے ہتھیاروں سے، پدری نظام کے ہتھیاروں کو مادری نظام کے برتنوں سے، قدیم قبائلی تمدن کی لوک کتھاؤں کو تمدنی تاریخ کے واقعات سے، تاریخ کو مذاہب سے، مذاہب کو توہمات سے، توہمات کو جادو سے، جادو کو منتر سے، منتر کو مصوری سے، مصوری کو گپھاؤں سے، گپھاؤں کو ٹوٹم اور ٹیبُو سے، ٹیبو کو لاشعور سے، لاشعور کو جنگل سے، جنگل کو جغرافیہ سے، جغرافیہ کو درخت سے، درخت کو بیج سے، بیج کو قوتِ نمو سے، قوتِ نمو کو سورج سے، سورج کو روشنی اور تاریکی سے، اور ان دونوں کو اہرمن و ہرمز سے، اور انھیں زرتشت سے، اور زرتشت کو ثنویت سے، اور

ثنویت کو پُرش اور پرکرتی، شیو اور شکتی، لنگ اور یونی سے، یونی کو رحمِ مادر اور رحمِ مادر کو جوف الارض سے، جوف الارض کو قبائلی ہجرت سے، ہجرت کو حرکت سے، حرکت کو یان سے، یان کو ین سے، ین کو اینما سے، انیما کو انیمس سے، دونوں کو یونگ سے، اور یونگ کو اجتماعی لاشعور سے، اور اجتماعی لاشعور کو وزیر آغا سے الگ کرنا، جیسون اور جلجامیش، پرومیتھیس اور آڈیپس جیسے اساطیری سورماؤں کی مہم سازی پر نکلنا ہے۔ میں رہا اردو کا ایک گنجا لنجا ادیب، نہ عمامہ پوش نہ مسند نشیں، مجھ میں یہ حوصلہ کہاں! چرخ چوں کرسی پر چوتڑ ٹکائے، مجروح اناؔ کی انی سے چوں چرا قسم کی تنقیدوں کے طومار لکھتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ مجھ سے تابوت میں لیٹا ہوا کانا مصحفی ہی نفعے میں رہا کہ اسے تو صرف انشا ملے؛ انشائیہ نگار تو میری قسمت میں لکھے تھے، سو انھیں بھوگ رہا ہوں۔

ذرا کوئی آکر میری حالت تو دیکھے۔ ویسے بھی اردو کا ایم اے ہونے کے ناتے منطق کا تو شروع سے ہی ٹھکانا نہیں تھا کہ جب منطق پڑھنے کے دن تھے ہم نطق کے بوسے لیتے رہے، اور کام اس مجذوب سے آن پڑا جو ہر تیسرے جملے میں ایک سے انیک ہوتا ہے۔

بہرحال، میں نے اس فرق کا خیال نہیں کیا اور مضمون لکھنے بیٹھ گیا۔ آغا صاحب پر تنقید لکھنا سرکس کے ارینا میں ٹراپیز کا انٹرویو لینا ہے۔ جو سوال آپ نے زمین پر کیا ہے اس کا جواب آسمان پر ملے گا۔ پلک جھپکتے ہی وہ سب سے اونچے جھولے پر جھول رہا ہوگا جہاں وجود عدم میں غائب ہوتا اور عدم وجود کو جنم دیتا نظر آئے گا۔ اور آپ حاتم طائی کی طرح اپنے سات سوال لیے حمام ہڑپا میں کھڑے سوچ رہے ہوں گے کہ وہ تخلیقی جست کیسے لگائیں کہ خط مستقیم جیسی سیڑھی چڑھے بغیر اس بلندی پر پہنچ جائیں جہاں افکار کے جھولوں کی اربعیت ایک دائرہ بناتی ہے اور اپنا پہلا سوال دوہرائیں کہ آیا وہ آدمی جو گیت میں عورت سے چمٹا ہوا ہے اُسی آدمی کی ترقی یافتہ شکل ہے جو جنگل میں درخت سے چمٹا ہوا تھا؟ اور اگر ہے تو بجائے شاعر صاحب کے حمام میں غسل مجھ پر کیسے واجب ہوا؟

ادبی تنقید کا میدان ذوقِ ادب کی تربیت ہے اور اسی لیے محدود ہے۔ دوسرے علوم کی اسکالرشپ اس میدان کو لامحدود بناتی ہے اور ایک عام قاری کا ذہن جب متعدد علوم کی دبازت تلے

دبتا ہے تو اس کی نظر یہ دیکھ نہیں پاتی کہ تنقید میں جو فلسفہ، تاریخ، نفسیات یا انتھروپولوجی بیان ہوئی ہے وہ سچی ہے یا پُرفریب۔ وہ نقاد جو فریب کا پردہ چاک کرنا چاہتا ہے وہ بھی ایک اخلاقی کشمکش میں مبتلا ہوتا ہے کیوں کہ ایسا کرنا تنقید کے شریفانہ اخلاق ــــ جس کے ہم گرویدہ ہیں اور جس نے ہمارے رسالوں میں نقدو تبصرہ کے فن کو حوصلہ افزائی کے پردے کے تحت جھوٹی تعریف اور خوشامد کا خوگر بنا دیا ہے ــــ کی خلاف ورزی قرار پاتا ہے۔ چناں چہ نقاد خاموش رہ کر خود کو اور دوسروں کو فریب دیے چلا جاتا ہے کہ ٹھیک ہے، سب کچھ چلتا ہے۔ ہندوستانی ذہن غیبت اور کاناپھوسی کا عادی ہے جو جاگیردارانہ تمدن کے ٹھہرے ہوے معاشرے اور گھٹن کا شکار خاندانوں کا ورثہ ہے، اور صنعتی معاشرے کی صاف گوئی اور درست تنقید کو برداشت نہیں کر سکتا۔ صاف بات ہے کہ بیل گاڑی میں سب کچھ چلتا ہے، لیکن ہوائی جہاز کے تو ایک ایک پُرزے کا چوکسائی سے جائزہ لینا پڑتا ہے ورنہ ہولناک حادثے کا خطرہ لاحق رہتا ہے؛ ایسا حادثہ جس میں صرف بیل کی ٹانگ نہیں ٹوٹتی بلکہ سیکڑوں کی جانیں تلف ہوتی ہیں۔ تہذیبی انتھروپولوجی ایک ایسا علم ہے جس میں بایولوجی، زولوجی، جیولوجی، انسانی ارتقا، جغرافیہ، تاریخ، علم اساطیر، آثارِ قدیمہ، قدیم قبائل اور انسانی نسلوں کا علم، قدیم انسانی سماج کے عادات و اطوار، مذہبی عقائد، رسوم و رواج، توہمات، جادو ٹونے، ٹوٹم ٹیبو، ذرائع پیداوار، خوراک حاصل کرنے کے طریقے، ہتھیار اور آلے، خاندانی، جنسی اور اخلاقی قدریں، زیورات، ظروف اور ملبوسات، قدیم زبانیں اور زبانوں کا ارتقا، فوک لور، رقص، موسیقی اور دیگر فنونِ لطیفہ، غرض یہ کہ سیکڑوں چیزوں کا مطالعہ اور تحقیق شامل ہے، اور لوگ ان کاموں کے لیے اپنی زندگیاں وقف کر دیتے ہیں۔ صاف بات یہ ہے کہ آغا صاحب کو تنقید، شاعری اور انشائیہ نگاری کے علاوہ اور بھی بہت سے کام ہیں ــــ مثلاً احمد سجاد اور ابنِ فرید کی تنقید کی تعریف کرنا اور اپنی نظم کی تعریف میں گوپی چند نارنگ کے ساتھ ساتھ مہدی جعفر کے بیانات کے لیے "اوراق" میں جگہ تلاش کرنا۔ راقم الحروف چوں کہ پیدائشی بدحرام ہے، اس لیے ادبی بھاگ دوڑ اسے راس نہ آئی اور جھولن چارپائی میں پڑا ان تمام کتابوں کو کرمِ کتابی کی طرح چاٹتا رہتا ہے جنھیں پڑھنے کا فریب اردو نقادوں نے پھیلا رکھا ہے اور فریب شکنی کے لیے جن کا پڑھنا مجھ پر واجب قرار دیا ہے۔ یہ داستان طویل ہے کہ آغا صاحب پر مضمون

لکھنے کے لیے میں نے کون کون سے علوم کے کنویں جھانکے۔ بہت سے علوم تو میری فہم سے باہر تھے، اس لیے برہنہ تصویروں کے رسالے ایک طرف رکھ کر زمین کی تاریخ اور انسانی ارتقا پر ان کتابوں کو دیکھا جو مثلاً رسالہ "لائف" نے رنگین تصویروں کے ساتھ مجھ جیسے عامیوں کے لیے تیار کرائی ہیں۔

اساطیر اور نفسیات اور تخلیقی عمل اور اسطوری تنقید پر جو کتابیں دستیاب ہوئیں ان میں کچھ کو چاٹا، کچھ کو چکھا، کچھ کی محض ورق گردانی کی۔ جب دیکھا کہ ذہن مسلح ہو گیا ہے تو آغا صاحب کے آنگن میں دھم سے کودا۔ لیکن سب محنت اکارت گئی، دیکھا تو معلوم ہوا کہ آغا صاحب نے بھی اردو کے دوسرے نقادوں کی مانند مختلف علوم کا اتنا بھی اکاڈمک ڈسپلن قبول نہیں کیا کہ کسی علم کے تصورات کو اس علم کی زبان میں بیان کر سکیں۔ یہ تو آپ جانتے ہیں کہ ہمارے نقاد سائنسی خیال کو شاعرانہ استعارے میں تتلی بنا کر اڑا دیتے ہیں؛ فلسفے کے کلی شیز کو تشبیہ کے گوند سے چپکا کر فلسفیانہ تصور کا چھلاوا پیدا کرتے ہیں؛ اور اگر خیال (جو مشکل سے ان کے ذہن میں پیدا ہوتا ہے) اتفاق سے پیدا ہو گیا، لیکن بد قسمتی سے بے مغز ہے تو اس کی ریڑھ کی ہڈی میں کسی مغربی محقق کی حلال کی کمائی کا قول زریں بطور حرام مغز کے داخل کر کے اسے سیدھا کھڑا کر دیتے ہیں۔ چناں چہ آغا صاحب کا بھی یہی حال دیکھا۔ آغا صاحب کی تنقید کے پٹھوں میں اتنا کس بل نہیں تھا، کیوں کہ علم کا استعمال انھوں نے بطور روغن کیا تھا۔ چناں چہ ران پر ہاتھ مار کر خیال کی موٹی کمر کو جب بھی پکڑنا چاہتا پھسل جاتی۔ میں نے بھی سوچا، چلو ٹھیک ہی ہوا۔ ہم بھی کون سے علم کی رزم گاہ کے رستم ہیں؛ بساط بھر تنقید سے چوماچاٹی کر لیتے ہیں۔ آغا صاحب کوئی بہت بڑا چیلنج ثابت نہیں ہوئے تو اپنا بھی بھرم رہ گیا۔ بچوں کی طرح پلنگ پر تکیوں کی لڑائی سے کام چل جائے گا۔

مثال کے طور پر آغا صاحب کی کتاب "تخلیقی عمل" لیجیے۔ اس موضوع پر میں نے آرتھر کوئسلر کی کتاب پڑھی۔ آرکی بالڈ میکلیش، سی ایم باورا، رچارڈز، ایلیٹ، آڈن، میکتھ کو پڑھا۔ کچھ نفسیات کی کتابوں کی ورق گردانی کی۔ فاروقی اور عصمت جاوید کو بھی پھر سے دیکھ گیا کہ یہ لوگ تشبیہ، استعارہ، علامت کی بحث ٹھیک سے کرتے ہیں۔ کیوں کہ گمان یہ تھا کہ "تخلیقی عمل" میں الہام، وجدان، تخیل، احساس، جذبہ، خیال، فکر، تصور، شعور، لاشعور، اجتماعی لاشعور، شاعرانہ،

فلسفیانہ اور اساطیری تخیّل، تشبیہ، استعارہ، علامت، شعری پیکر، آہنگ، عروض اور ڈکشن، طنزومزاح کی نفسیات، المیہ اور طربیہ کے اساطیری سرچشمے، کتھارسس کی نفسیات، اصنافِ سخن کے مباحث اور زبان کے تخلیقی استعمال اور اسی نوع کے دوسرے موضوعات پر، جن کا تعلّق تخلیقی عمل کی نفسیات، فلسفے اور نقدالادب سے رہا ہے، گفتگو کی گئی ہو گی۔ کتاب دیکھی تو ان میں سے کسی ایک مسئلے کا بھی ذکر نہیں تھا۔ صرف آخری باب میں اس قسم کے جملے دیکھنے کو ملے کہ:

> "مگر دوسری طرف اس بات سے بھی انکار مشکل ہے کہ اگر کوئی شخص تخلیقی اُپج ہی سے محروم ہے تو پھر ریاضت، تربیت اور سیاست کے ہزاروں جتن بھی اسے تخلیق کار کا منصب عطا نہیں کر سکتے ... تخلیق کار کے ہاں تخلیق کا وصف وہبی اور پیدائشی ہوتا ہے ... لفظ ہی کو لیجیے، شاعری کی تخلیق میں کوئی لفظ بھی غیر شاعرانہ نہیں۔ مراد یہ کہ مشرق میں تجزیے اور تحلیل کے بجائے کشف و الہام کو اہمیت ملی۔ اور شعر بھی معروضی دنیا کا ترجمان نہیں بلکہ اوپر سے اترا ہوا ایک صحیفہ متصور ہوا۔ چناں چہ شاعر کو تلمیذالرحمن کا لقب ملا اور شعر کی تخلیق دان یا خیرات وصول کرنے کے مترادف قرار پائی۔

ان جملوں کو پڑھ کر مولوی عبدالحیٔ اور عبدالسلام ندوی کی ارواحِ کو دودھ پیڑوں پر نیاز دلوائی اور آگے چلا۔

آغا صاحب تخلیقی عمل کی پراسراریت کے اتنے ہی دلدادہ ہیں جتنا کہ مَیں، اسی لیے مجھے اس باب کے کچھ حصے بہت پسند آئے۔ یہ اچھا ہوا کہ باقر مہدی نے یہ لکھ کر کہ تخلیقی عمل کی پراسراریت کے مارکسی نقاد بھی قائل ہیں، مجھے اس تاریک بھنور سے باہر نکالا اور میں نے فاروقی، عصمت جاوید اور باقر مہدی کو زیادہ غور سے پڑھنا شروع کیا تاکہ تخلیقی عمل کے فنی اور سماجی پہلوؤں کو زیادہ وسیع تناظر میں دیکھ سکوں، ورنہ یہ بات غیر اغلب نہیں تھی کہ میں بھی سرّیت پر عارفوں کی طرح خامہ فرسائی کرتا رہتا، جس کی مجھ میں ویسے بھی صلاحیت نہیں تھی، گو شوق بہت تھا۔ آغا صاحب میں شوق اور صلاحیت دونوں ہیں لیکن وہ اپنی صلاحیت کا مناسب استعمال نہیں

کرتے، مثلاً اس باب میں وہ گسٹالٹ اور موناڈ کا ذکر کرتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ایک عام انسان جن اکائیوں کی تخلیق کرتا ہے وہ گسٹالٹ تو ہو سکتی ہیں لیکن جب تک ان میں روح کی دھڑکن موجود نہ ہو تو وہ موناڈ کہلا نہیں سکتی۔

آغا صاحب کو چاہیے تھا کہ اس دلچسپ خیال پر دل کھول کر بحث کرتے، اس کی وضاحت کرتے، مثالیں دیتے؛ تو یقیناً ان کی تنقید میں گہرائی اور ندرت پیدا ہوتی، اور اردو تنقید کے سرمایۂ فکر میں اضافہ ہوتا۔ لیکن جو دل چسپ اور اہم مسائل ہیں انھیں آغا صاحب چھو کر نکل جاتے ہیں، اور سامنے کے جن مسائل پر مکتب کا ایک استاد بھی لکھ سکتا ہے ان پر طومار نویسی کرتے رہتے ہیں۔ مختصر یہ کہ آغا صاحب اپنے موضوع کا چیلنج قبول نہیں کرتے، اور موضوع کے زیادہ دقت طلب مسائل سے پہلو تہی کرتے ہیں۔ مثلاً آغا صاحب کا مہتم بالشان موضوع اجتماعی لاشعور ہے۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

> جہاں فرائڈ کا یہ خیال ہے کہ یہ (شعر) اس جنسی خواہش کا ایک ارفع اظہار ہے جسے فنکار نے زمانے سے متصادم ہو کر دبا دیا تھا، وہاں یونگ نے لکھا ہے کہ شعر اس وقت جنم لیتا ہے جب فنکار اپنے اجتماعی لاشعور میں اتر کر اس عظیم تجربے سے گزرتا ہے جس میں اسے انسان کے وجود کا احساس ہوتا ہے نہ کہ "فرد" کے وجود کا۔ جبکہ اجتماعی لاشعور ایک زندہ تجربے میں ڈھلتا ہے اور زمانے پر اثرانداز ہوتا ہے تو یہ واقعہ سب سے بڑا تخلیقی عمل قرار پاتا ہے۔ یہی وہ زمانہ ہے جس میں wise old man کا آرکی ٹائپ بیدار ہو کر روحانی پیشواؤں اور فنکاروں کے ذریعے اپنا اظہار کرتا اور معاشرے کو دوبارہ متوازن بنا دیتا ہے۔

صاف بات ہے کہ اس wise old man کی تلاش angry young men کی نسل میں کرنا بے کار ہے۔ کیا اس آرکی ٹائپ کی فیض اور راشد کی نسل میں تلاش کی جا سکتی ہے؟ زیادہ سے زیادہ آپ اقبال کا نام لے سکتے ہیں، گو میں حالی اور سرسید کا نام لوں گا۔ گو بطور شاعر اور مفکر

کے اقبال دونوں سے بڑے ہیں لیکن میں اس خیال کو پیش کرنے کا خطرہ مول لوں گا کہ معاشرے کو دوبارہ متوازن کرنے کا جو کام سر سیّد اور حالی نے کیا تھا اقبال کی مذہبی انتہا پسندی نے پھر اسے درہم برہم کردیا اور سر سیّد اور حالی کے لِبرل ہیومنزم کی جگہ اس فنا ٹِسزم کو پیدا کیا جس کے نتائج آج ہم بھگت رہے ہیں۔ دیکھیے بحث کے کتنے گوشے اُبھرتے ہیں، لیکن جو بحث آغا صاحب کو کرنا چاہیے تھی اس کا بار وہ مجھ جیسے نحیف قارئین کے کندھوں پر رکھتے ہیں۔ پھر مثلاً آغا صاحب یہ نہیں بتاتے کہ فنکار اجتماعی لاشعور میں کیسے اترتا ہے۔ فرد کی بجائے انسان کے وجود کے احساس سے کس قسم کی شاعری ڈراما اور فکشن پیدا ہوتا ہے، آغا صاحب کو اس کی مثالیں دینی چاہییں۔ آغا صاحب صرف یونگ کا خیال پیش کرتے ہیں، جو کوئی بھی پیش کر سکتا ہے۔ ایسی مثالیں ان کتابوں میں اکثر مل جائیں گی جو یونگ اور آرکی ٹائپ پر لکھی گئی ہیں اور جنھیں میں ابھی ابھی پڑھ کر بیٹھا ہوں۔ مثالیں تلاش کرنے کا کام بھی وہ اپنے قارئین کے لیے اٹھا رکھتے ہیں۔ نارتھ روپ فرائے کی کتاب ہی سے اگر وہ چند مثالیں دے دیتے تو مسئلہ کیسا واضح اور عبارت کیسی بصیرت افروز بن جاتی۔ اس طرح پہلو تہی کرنا قاری کو اس شک میں مبتلا کرنا ہے کہ ضروری مواد کا مطالعہ خود مصنّف نے نہیں کیا۔

یہی نہیں بلکہ اس کتاب کے مطالعے سے یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ مصنّف کی پوری طاقت غیر متعلقہ کتابوں کے مطالعے اور غیر ضروری مواد کو سمیٹنے میں صرف ہو گئی۔ دو سو صفحات کی کتاب میں ایک سو ستر صفحات تخلیقی عمل کے حیاتیاتی پہلو، تاریخ کے تخلیقی عمل وغیرہ میں صرف ہو گئے۔ ان مسائل کا شعر و ادب کی تخلیق سے کوئی تعلّق ہے بھی تو آج تک پردۂ خفا میں ہے، اور آغا صاحب اس پردے کو اٹھا نہیں سکے۔ اور اسی لیے قاری اصل ڈراما دیکھ نہیں پاتا اور بہ عالم مجبوری، تاریخ، حیاتیات اور اساطیر پر آغا صاحب کی ان بے ربط تقاریر کو سنتا رہتا ہے جو وہ اسٹیج پر پردے کے باہر کھڑے ہو کر کرتے رہتے ہیں۔ پردہ اٹھنے کی منتظر نگاہیں منتظر ہی رہتی ہیں، جو پہلو تہی کی دوسری مثال ہے۔

آغا صاحب کی کتاب "اردو شاعری کا مزاج" کا آغاز بھی دانائے راز کے عارفانہ دبدبے سے ہوتا ہے۔ لکھتے ہیں:

> کائنات اور اس کے ہر جزو میں دو مخالف قوتیں ایک دوسرے سے متصادم ہیں، مثلاً روشنی اور تاریکی، وجود اور عدم، زندگی اور موت، روح اور مادّہ، ہرمزاور اہرمن وغیرہ۔

اس جملے کی صداقت کو جو لفظ مشکوک بناتا ہے وہ "وغیرہ" کا لفظ ہے، کیوں کہ کائنات اور اس کی حقیقت کے بارے میں ہمارا علم جہل سے عبارت ہے۔ کسی ایک عنصر، کسی ایک حقیقت، کسی ایک صداقت کا علم یا انکشاف بھی جوہری توانائی کی مانند اتنا بڑا انکشاف ہے کہ اس کا ذکر ایک دھماکا ثابت ہوگا۔ آغا صاحب اتنے بڑے انکشافات کو "وغیرہ" کی پڑیا میں بند کر کے جیب میں کھسکا دیتے ہیں، گویا جن مخالف قوتوں کا ذکر ہوا ہے وہ ہم عامیوں کے لیے کافی ہیں۔ وجود مطلق ہی کی مانند ہم کائنات کے بارے میں صرف یہ جانتے ہیں کہ کچھ بھی نہیں جانتے۔ لیکن ہم ہمارے جہل کو بھی اس وقت تک بیان نہیں کر سکتے جب تک ہمارے پاس علم کی زبان نہ ہو۔ آغا صاحب کے پاس یہ زبان نہیں ہے۔ زندگی اور موت کا تعلق جانداروں سے ہے اور کرۂ ارض سے ماورا ان کا وجود مشتبہ ہے۔ روشنی اور تاریکی طبعی فینومینا ہے؛ روشنی انرجی ہے، کیا تاریکی بھی انرجی ہے؟ روح مابعدالطبیعیات کا اور مادّہ طبیعیات کا موضوع ہے۔ وجود اور عدم فلسفیانہ خیالات ہیں اور اہرمن اور ہرمز محض زرتشتی مذہب کے تصوّرات۔ آغا صاحب نے جو کچھ لکھا ہے وہ کائنات کی نہ تو سائنسی صداقت ہے، نہ فلسفیانہ تعبیر، نہ مذہبی تفسیر۔

کائنات کے بارے میں سائنس کے جدید ترین نظریے کا ذکر وہ ایک جملے میں کرتے ہیں:

> کائنات کا آغاز ایک چھوٹے سے بے حد گنجان ذرّے سے ہوا جس میں ساری کائنات کا مواد یکجا تھا۔ یہ ذرّہ جب پھٹا تو اس کے اجزا لاکھوں کہکشاؤں کی صورت فضا میں منتشر ہو گئے اور باہر کی طرف تیزی سے اُڑنے لگے۔ یہ اجزا آج تک باہر کی طرف رواں ہیں، جس کا مطلب یہ ہوا کہ کائنات کی تخلیق کا عمل ابھی جاری ہے۔

تو آغا صاحب کے کہنے کا مطلب یہ ہوا کہ زندگی اور موت روح اور مادّہ، ہرمز اور اہرمن اس بے حد گنجان ذرے میں پہلے سے موجود تھے۔ لیکن کیوں خواہ مخواہ بحث میں اُلجھا جائے جب کہ آغا

صاحب کا یہ احسان کیا کم ہے کہ انھوں نے تین سطروں میں کائنات کو پیدا کر دیا۔ چند سطروں بعد آغا صاحب وقت کی تخلیق کرتے ہیں جو بقول آغا صاحب ابتدائی ذرّے کے پھٹنے کے ساتھ ساتھ وجود میں آیا اور:

> ...جب ابتدائی ذرّے کے اجزا حرکت اور جہت سے نا آشنا ہو جائیں گے تو وقت مر جائے گا اور کائنات بجھ جائے گی تا آں کہ عدم کی راکھ سے دوبارہ تخلیق کا شعلہ بلند ہو گا اور وقت ایک بار پھر وجود میں آجائے گا۔

آغا صاحب کو اپنی گرامر ٹھیک کرنی چاہیے۔ اقبال نے ستم یہ کیا کہ جس دیس کے نوے فیصد لوگوں کے ہاتھ میں گھڑی نہیں تھی، اس کے دانشوروں کو وقت کے فلسفے پر غور کرنے کی دعوت دی۔

لیکن خدا کا شکر ہے کہ آغا صاحب کی کائناتی اُڑان ایک صفحے سے زیادہ کا وقت نہیں لیتی؛ دوسرے ہی صفحے پر زمین پر ان کا ہبوط ہوتا ہے۔ لیکن مصیبت یہ ہوئی کہ کائناتی وقت کی گھڑی ان کی جیب میں رہ گئی ہے اور وہ اسی گھڑی کو لے کر انسانی معاشرے میں گھومتے ہیں۔ چناں چہ علم الانسان کے ماہر انھیں حیران نظروں سے دیکھتے ہیں۔ آغا صاحب لکھتے ہیں:

> وقت کے آغاز اور پھیلاؤ کی اس داستان نے انسانی سوسائٹی میں خود کو دہرایا ہے۔ وہ یوں کہ قدیم انسانی سوسائٹی وقت اور تاریخ سے بے نیاز صرف "حال" کے دائرے میں مقید ہے اور ماضی یا مستقبل سے کوئی سروکار نہیں رکھتی۔

ہر جملہ بے معنی ہے۔ کائناتی وقت کا حال اور ماضی اور مستقبل سے کیا تعلق؟ پھر آغا صاحب نے ذرّہ پھوڑا تھا تو زمین کے ٹھنڈے ہونے کا بھی انتظار کرتے۔ کرۂ ارض پر زندگی کے آثار کی نمود کا بیان کرتے، انسانی ارتقا کا جائزہ لیتے، اور لاکھوں برس کے ارتقا کے بعد انسانی سوسائٹی کے وجود میں آنے کا ذکر کرتے۔ فوراً داغ دیا کہ "قدیم انسانی سوسائٹی..."۔ پتا نہیں چلتا کہ ماقبل تاریخ کے معاشروں کا ذکر ہو رہا ہے یا تاریخی معاشروں کا؛ قدیم پتھر کے زمانے کا یا جدید پتھر کے زمانے کا۔ اور آغا صاحب یہ بھی نہیں جانتے کہ وقت کی طرف آدمی کا پورا رویہ نفسیاتی ہے۔ نفسیاتی طور پر

آج کا آدمی بھی زیادہ تر حال ہی میں جیتا ہے۔ اس سلسلے میں آغا صاحب کو نفسیات کی وہ کتابیں دیکھنی چاہییں جو وقت کی طرف آدمی کے رویے کا تجزیہ پیش کرتی ہیں۔
آغا صاحب کسی بھی انسانی معاشرے کی تحقیق کے بغیر ایسی تعمیمات سے کام لیتے ہیں جو انتھروپولوجی کے لیے زہرِ ہلاہل ہیں، کیوں کہ انتھروپولوجی مخصوص قبائل، نسلوں، انسانی گروہوں اور ان کے معاشروں، عقائد اور عادات و اطوار کا نہایت specific تحقیقی مطالعہ ہے۔ اسی صفحے پر لکھتے ہیں:

> قدیم سوسائٹی کا انسان بھی اسی دائرے میں اسیر ہے۔ اس کے لیے واقعہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ جب کوئی واقعہ ظہور پذیر ہوتا ہے تو وہ اسے دیوتاؤں کی طرف سے سزا یا جزا کا مترادف قرار دیتے ہوئے بعض رسوم سے اس کا سواگت کرتا ہے اور پھر اسے اپنے ذہن سے یوں خارج کر دیتا ہے جیسے یہ کبھی ظہور پذیر ہی نہ ہوا تھا۔

اس بیان کو پڑھنے کے بعد میں آغا صاحب کی انتھروپولوجی پڑھنے سے بالکل انکار کر دیتا ہوں۔ تعمیمات سے قطع نظر، وہ خود اپنے بیان کے معنوی تضاد کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔ جس معاشرے کا وہ ذکر کر رہے ہیں، بقول انھی کے اس میں نہ صرف دیوتاؤں کا تصور موجود تھا بلکہ ان کے ساتھ جزا اور سزا کے تصورات بھی وابستہ تھے۔ یہی نہیں بلکہ آدمی طبعی واقعے کو دیوتاؤں کی طرف منسوب کرتا تھا، اور سب سے اہم بات تو یہ کہ واقعہ مافوق الفطرت ہستیوں سے منسوب کرنے کے بعد اُنھیں رسوم یعنی rituals میں بدلنے پر قادر تھا۔ اور rituals میں جینے کا مطلب ہے کہ حال کو مستقبل میں جاری رکھنا، اور آئندہ سال مثلاً جب واقعے سے متعلق سزا اور جزا کا دن آئے تو اسے اس طرح منانا گویا واقعہ حال کے اس لمحے میں اس طرح وجود پذیر ہو رہا ہے جس طرح ماضی میں ہوا تھا، اور اس طرح رسم کے ذریعے ماضی کو حال کے لمحۂ جاریہ میں منتقل کرنا۔ دنیا کے قدیم مذاہب کا کیا سوال، سب سے زیادہ ترقی یافتہ مذاہب کی رسوم بھی اس نوعیت کی حامل ہیں۔ جو نقاد ان لفظوں کے معنی نہ سمجھتا ہو جو اس کے قلم سے کاغذ پر پھیلتے جاتے ہیں، اسے آدمی پڑھے بھی تو کیسے پڑھے۔

اس تجربے کی روشنی میں آپ آغا صاحب کے ٹھہرے ہوئے اور خانہ بدوش معاشرے، فرد اور جماعت کے تعلق، دیومالاؤں میں تخلیقِ حیات، ذات میں غوّاصی اور رحمِ مادر سے نکلنے اور اس کی طرف لوٹنے، جنگل میں چھونے اور سننے کی حسّیات کے تیز ہونے کی باتیں پڑھیے۔ ان کے پیچھے نہ تو مفکرانہ ذہن ہے نہ عالمانہ تحقیق؛ محض ایک غیر تربیت یافتہ ذہن کی ترنگیں ہیں۔ مثلاً آغا صاحب کہتے ہیں:

> جنگلی اور زرعی نظام کی زندگی میں جسم اور جسمانی ردِعمل کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس کے برعکس آوارگی کی حالت میں سوچ برانگیختہ اور تخیل متحرک ہو جاتا ہے۔

یہ بیان ہوا میں لٹکا ہوا ہے۔ یہ خیال کسی عالمانہ مطالعے کے بعد اخذ نہیں کیا گیا ہے، بس وزارت سے بندوق کی گولی کی طرح داغ دیا گیا ہے۔ سوچ اور تخیل کے سب سے بڑے کارنامے آدمی نے اُس وقت پیش کیے جب اس نے جنگل کی آوارہ گردی اور خانہ بدوشی کو تج کر زرعی نظام کی بنیاد رکھی۔ چناں چہ یونان، بابل و نینوا، مصر، چین، ایران اور ہندوستان کی قدیم تہذیبیں، گویا انسانی تمدن کی پوری پانچ ہزار سالہ تاریخ اس کی ضامن ہے۔

آغا صاحب کا پورا زور دراوڑی تہذیب کی ارضیت کو بتانے پر صرف ہوا ہے۔ ارض، جسم، چھونے، چکھنے، بُت پرستی کرنے، لذّت پسندی، مادّیت، عورت کی طرف سے پیار کا اظہار — یہ سب گویا دراوڑی تہذیب کے مادری نظام کا ورثہ ہیں، چناں چہ شاعری کے مزاج خصوصاً گیتوں میں یہ ارضیت دیکھی جا سکتی ہے، وغیرہ وغیرہ قسم کی باتیں، جو سیکڑوں صفحات پر پھیلی ہوئی ہیں، بنیادی طور پر غلط، بے معنی اور مہمل ہیں۔ مجھے تو سب سے پہلے ارض اور ارضیت کے الفاظ ہی پر اعتراض ہے۔ شاعری کا میڈیم زبان ہے اور زبان الفاظ سے بنتی ہے اور الفاظ اشیا کا اسم اور علامت ہیں اور اشیا کا تعلق زمین سے ہے؛ لہٰذا دنیا بھر میں کسی بھی زبان کی کسی بھی عہد کی شاعری ہو گی، بنیادی طور پر ارضی ہی ہو گی۔ پھر تشبیہ، استعارے اور امیج کا پورا تخلیقی عمل تجرید سے ٹھوس پن کی طرف پیش قدمی ہے، لہٰذا اچھی شاعری میں تجریدی تصوّرات تک حسّی شعری پیکروں کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ آسمان کا حسن بھی تو زمین ہی سے نظر آتا ہے، جیسا کہ

مقدس وید میں اوشا کی حمد سے لے کر اقبال اور جوش کی شاعری میں سحر پر لکھی گئی خوبصورت نظموں سے ظاہر ہے۔ مابعدالطبیعیاتی تجریدیت کو بھی شاعری ارضیت کا حسن عطا کرتی ہے، کیوں کہ خیال کو استعارے اور شعری پیکر میں ڈھالتی ہے۔ خالص صوفیانہ شاعری میں جہاں جہاں مابعدالطبیعیات افکار و خیالات کی تجریدیت لیے ہوئے ہے، مثلاً رومی، سنائی اور عطار میں، وہاں حسنِ شعر حسنِ خیال کا زائیدہ ہے، کیوں کہ ایک نازک اور گہرا خیال جو بال سے زیادہ باریک اور تلوار کی دھار سے زیادہ تیز ہوتا ہے، اسے الفاظ کے نازک اور شفاف آبگینوں میں اتارنا، اور شعر کے عروضی آہنگ کے ذریعے اس میں خوبصورت استعارے اور شعری پیکر کی تخلیق۔ کہنے کا مطلب یہ کہ شعر وادب پر گفتگو کرتے وقت زمین اور آسمان، ارضیت اور تجریدیت کی سخت گیر خانہ بندی میں خطرات ہیں۔ کیوں کہ شعر میں احساس و فکر کے گھلتے ملتے رنگوں کے ہزاروں مرغولے ہیں، اس لیے ہر نوع کی فربہ تعمیم، یا سخت گیر تقسیم کو غلط ثابت کرنے والی مثالوں کے ڈھیر لگائے جا سکتے ہیں۔ آغا صاحب ارضیت کے بہت دلدادہ ہیں لیکن کبھی اپنے پاؤں شاعری کی زمین پر مضبوطی سے جما کر بات نہیں کرتے، اسی لیے ہر گھڑی ہوائی باتوں کے پیچھے اکھڑ اکھڑ کر خود بھی ہوا ہوتے رہتے ہیں۔

دوسرا اعتراض مجھے مادری اور پدری نظام پر ہے۔ ان نظاموں کی تفریق میں سوشیولوجی نے دلچسپی ضرور لی ہے لیکن اس تفریق کی بنیاد پر کسی کلّی اور مطلق نظریے کی تعمیر کا جوش و خروش نہیں دکھایا۔ اور یہی سبب ہے کہ ادب اور آرٹ کی جمالیات کو، جو انسانی تمدن کے ارتقا کے دوران زیادہ سے زیادہ وسیع اور پیچیدہ ہو گئی ہے، ان نظاموں کی روشنی میں سمجھنا بہت مشکل ہے، کیوں کہ یہ نظام قبل از تاریخ کے بہت ہی قدیم زمانوں میں، اور وہ بھی چند خطوں میں، مروج تھے۔ اور اگر ان زمانوں کے فوک اور فن کے اساطیر دستیاب ہیں تو تہذیبی انتھروپولوجی اس مواد کے مطالعے سے قدیم سماج اور فن کے رشتے کو موضوع تحقیق بنا سکتی ہے۔ اس تحقیق کے نتائج سے ہم کیا کام لے سکتے ہیں، اس کے متعلق کوئی یقینی بات کہنا مشکل ہے۔ اس موضوع پر میرا مطالعہ صفر ہے، اور آغا صاحب کا مطالعہ بھی صفر ہے؛ اس لیے جو کچھ لکھ رہا ہوں اس میں آپ کو دو خالی برتنوں کی آواز کا سنگیت سنائی دے گا جس میں جلترنگ کا سحر عنقا اور دماغ سوزوں اور دل جلوں

کی ترنگوں کا شور زیادہ ہو گا۔ یونگ کا خیال ہے کہ انسانی ارتقا میں مادری نظام ضروری تھا، بعینہ ویسے ہی جیسے کہ بچے کی نشوونما کے ابتدائی دور میں ماں کا اثروغلبہ فطری ہے۔ سماجی نفسیات کے ماہروں کا کہنا ہے کہ جس طرح بچے کی انفرادی نشوونما کے لیے ضروری ہے کہ وہ ماں کے اثر سے نکل کر انفرادی طور پر اپنی شخصیت کی نشوونما کرے، اسی طرح شاید انسانی معاشرہ بھی مشرقِ قریب کے بعض علاقوں میں مروّج مادری نظام (جو شاید اُن مذاہب کا زائیدہ تھا، یا کم از کم ان سے شدید طور پر مربوط تھا، جن میں دیوی یا mother godess کو مرکزی مقام حاصل تھا) کی منزل سے گزر کر پدری نظام یا مرد کے تسلط پر مبنی معاشرے میں داخل ہوا۔ ایک جدید مصنف Gordon Pattray Taylor جس کے حوالے سے بہت کچھ باتیں پڑھی ہیں لیکن جس کی کتابیں نظر سے نہیں گزریں، اس نے یہ خیال پیش کیا ہے (جو آغا صاحب کو بھی پسند ہے اور مجھے بھی) کہ وہ معاشرہ جس پر عورت کا گہرا اثر ہوتا ہے زیادہ رومانی، اور جنسی اخلاقیات کے معاملے میں زیادہ کشادہ جبیں ہوتا ہے بہ نسبت ان معاشروں کے جن میں مرد، مردانہ مذاہب اور ان مذاہب کے اداروں، مثلاً کلیسا، اور مرد کی بنائی ہوئی اخلاقیات، فقہ وغیرہ کا اثرونفوذ زیادہ ہوتا ہے۔ یہ ایک عام سماجی تصور ہے جو انسان کے جنسی رویوں کو سمجھنے میں بہت مدد دیتا ہے؛ لیکن اس کا مطالعہ جدید خاندانی زندگی کی سماجیات، سائمون دی بووار اور کیتھ میلے اور آزادیِ نسواں کی جدید ترین تحریک کے پیدا کردہ لٹریچر میں کرنا ضروری ہے۔ ہر مسئلے کے مختلف پہلو ہیں۔ مثلاً یہ بھی کہا جاتا ہے کہ امریکی معاشرے میں خاندان پر عورت کا اتنا زیادہ غلبہ تھا کہ امریکی مرد دبو بن گیا تھا، جس کا ردعمل تشدد کی فلموں اور ادب اور فنٹاسی میں نظر آتا ہے، اور جیمس تھربر کی کہانی "والٹر می" اس کی معنی خیز مثال ہے۔ لیکن یہاں پر ہمیں nuclear خاندان اور مشترکہ اور بڑے خاندان کے فرق کو بھی ملحوظ خاطر رکھنا ہو گا۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ عورت کے غلبے سے امریکی سماج میں ہم جنسیت کا رجحان بھی بڑھا۔ یہاں پر اور پیچیدہ معاملات سامنے آتے ہیں؛ وہ یہ کہ یونان، ایران اور ترکی میں، جہاں معاشرے پر عورت کا غلبہ نہیں تھا، امردپرستی، باوجود سخت مذہبی ممانعت کے، کیوں اتنی عام رہی۔ ہندو معاشرے میں، خصوصاً شعروادب میں، امردپرستی کے نہ ہونے کا سبب معاشرے کی مادری خصوصیات بتایا جاتا ہے۔ بات بہت بڑھ جاتی ہے اور نسلی اور قومی خصوصیات

پر پہنچتی ہے، جس میں آج کے ہمارے مشرقی ممالک کے مذہبی ماحول کو دیکھتے ہوئے سنگسار ہونے کے خطرات پنہاں ہیں؛ اور اچھا ہی ہے کہ ایسے مسائل سے آغا صاحب سبکسار گزرے ورنہ اس مضمون کے بجائے، جس میں کچھ مخاصمانہ اور کچھ رفیقانہ دارو گیر کا لطف ہے، میں "آہ آغا سنگسار شد" قسم کا کوئی قطعۂ تاریخ لکھ رہا ہوتا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ آغا صاحب اپنے نظریات کو ان کی منطقی حدود تک نہیں لے جاتے جو آج کے ہمارے غیر منطقی اور غیر عقلی سماج میں ممکن بھی نہیں۔ یہی سبب ہے کہ نظریات فن کی کسوٹی نہیں بن پاتے، معاشرتی نقادوں کی تعمیمات کے غباروں ہی کی مانند ہوا میں اُڑتے رہتے ہیں۔ کیوں کہ جھٹتی چکلی تعمیمات اُن جہازی پتنگوں کی مانند ہیں جن میں جتنی ڈھیل دو اتنے ہی تیر ہوتے چلے جائیں گے اور کابل اور غبی لڑکے پتنگ کے تارا بننے کا لطف لیتے رہیں گے، تاوقتے کہ کوئی شریر لونڈا قریب کی چھت سے پھدی چڑھا کر انھیں ہاتھ سے کاٹ نہ دے۔

تیسرا اعتراض مجھے یہ ہے کہ آغا صاحب تاریخی حقائق سے صحیح طور پر نتائج اخذ نہیں کرتے۔ نتائج اخذ کرنے کا کام ہر شعبۂ علم میں ویسے بھی بہت مشکل ہے۔ میں نے تو یہ کام صاحبِ بصیرت لوگوں کے لیے اٹھا رکھا ہے۔ میرے لیے تو بس یہی کافی ہے کہ بڑے مورخوں اور مفکروں کے اخذ کردہ نتائج کو تھوڑا بہت سمجھ پاؤں اور اُن کے استعمال میں کوئی احمقانہ حرکت سرزد نہ ہو تو سمجھو گنگا نہایا۔ نقاد کی تاریخ دانی کا اندازہ تو میں اس کی زبان دانی سے ہی لگا لیا کرتا ہوں۔ جیسا کہ مصحفی کی ایک اور شاہ عالم ثانی کی دو آنکھوں کے مشکل میتھمیٹکس کے ذریعے میں بتا چکا ہوں، آغا صاحب نہ تین میں ہیں اور نہ تیرہ میں، لیکن پوری انسانی تاریخ ان کی سُتلی کی گرہ میں بندھی ہوئی ہے۔ آغا صاحب کو ہڑپا اور موہن جودڑو سے اتنا لگاؤ ہے گویا ان کی کھدائی خود اُنھوں نے اپنے دست مبارک سے کی ہے۔ آثار قدیمہ کے ماہر ابھی تک تو "ٹائمز آف انڈیا" کے سنڈے ایڈیشن میں لمبی بحث کر رہے ہیں کہ ان شہروں میں آباد قوموں کی نسل دراوڑی تھی یا کوئی اور مخلوط نسل؛ یہ شہر مقامی تھے یا مشرقِ وسطیٰ کی نو آبادیات۔ ابھی تک ان کی لپی پڑھی نہیں گئی۔ ان کے باسیوں کے شعر وادب اور رسوم و اطوار کا کیا ذکر، مذہب تک کے متعلق ہماری معلومات محدود ہیں۔ ٹوٹے برتنوں سے پورے تمدنوں کی تعمیر کا کام ادھورے علم سے پوری تنقید لکھنے

کے کام سے ذرا مشکل ہے۔ اس لیے میں نہیں جانتا کہ ہڑپا کے حمام کا کیا کروں، چناں چہ اردو تنقید کے حمام میں پناہ لیتا ہوں جہاں سب ننگے ہیں۔ آغا صاحب سوٹ بوٹ پہنے ہر گھر اور ہر کمرے کا معائنہ کرنے نکل جاتے ہیں۔ انتھروپولوجی کی ایک کتاب، جس سے میں انجیر کے پتے کا کام لیتا ہوں، لے کر ان کے پیچھے دوڑتا ہوں کہ رہائش یا habitation کا کلچر کے ساتھ کیا تعلق ہے، اسے وہ پڑھ لیں، میں اکڑوں بیٹھا رہوں گا۔ آغا صاحب مجھے گھورتے ہیں اور چھڑی ہلاتے ان مکانوں کی طرف نکل جاتے ہیں جو بقول ان کے:

> ایک دوسرے سے اس طرح جڑے ہوئے تھے کہ گویا سہارا لیے کھڑے ہیں، بعینہ جیسے اس معاشرے کے افراد کسی انجانے خوف کے تحت ایک دوسرے کے بہت قریب آ رہے تھے اور اپنی انفرادیت کو تج کر ''کل'' کے نظم و ضبط میں یک سر کھو چکے تھے۔

میں چلاتا ہوں: ''گلی قاسم جان کے مکانات کا بھی یہی عالم ہے حضور، جہاں پانچ ہزار سال بعد اپنے وقت کا سب سے بڑا منفرد شاعر رہتا تھا۔'' میری بات سنی اَن سنی کر کے وہ اپنے علم کا دریا ان شہروں کی تنگ نالیوں میں بہاتے چلے جاتے ہیں۔ انفرادیت کا بھوت اردو نقاد پر سوار ہو جائے تو وہ کسی کی نہیں سنتا، چناں چہ آغا صاحب سلسلہ کلام کو جاری رکھتے ہیں:

> ان کے مکانات کھڑکیوں سے نا آشنا تھے۔ یہ چیز بجائے خود اس پر دال ہے کہ فرد کو ابھی وہ ''روزن'' نصیب نہیں ہوا تھا جس کی مدد سے وہ اپنی انفرادی حیثیت میں خارج کا جائزہ لے سکتا۔

اب میں سٹپٹاتا ہوں۔ معاملہ تحقیق کا آن پڑا اور تحقیق پڑھنا میں نے اس وقت سے بند کر دیا ہے جب سے تحقیقی مقالوں کا کام یونیورسٹیوں میں محمد حسن، قمر رئیس، حکم چند نیر اور گوپی چند نارنگ وغیرہ ڈاکٹروں لی سرپرستی میں ہو رہا ہے۔ چناں چہ قاضی عبدالودود کے سامنے ایسا خاموش بیٹھا رہتا ہوں، گویا قاضی صاحب میرا نکاح پڑھا رہے ہوں؛ رشید حسن خاں کے سامنے اتنا مسکین صورت گویا پٹھان کا سود پانچ سال سے ادا نہیں کیا؛ کالی داس گپتا رضا کے سامنے لب بند کہ یہاں کلاس کے لڑکے لڑکیوں کے نام تک یاد نہیں رہتے وہاں غالب کے شاگردوں کا شجرۂ نسب اس

طرح بیان ہو رہا ہے گویا سب اُن کے کھانے کی میز سے ابھی ابھی اٹھ کر گئے ہیں۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا کروں۔ مکان میں کھڑکیاں تو ہونی ہی چاہییں، ورنہ اندر کے "کل" اور باہر کے "کل" کا معاملہ، جو جدید اردو شاعری پر آغا صاحب کی تنقید میں ہڑبڑا دینے والا ہے، اس کا آغاز اگر ہڑپّا سے ہو گیا تو بڑی گڑبڑ ہو جائے گی۔ بہر حال اسی برہنہ تنی کی حالت میں اٹھتا ہوں جو تنقید کے حمام میں تو ٹھیک ہے لیکن علم کے بازار میں معیوب۔ دیکھتا ہوں کہ سید سخی حسن نقوی بھی سر پر کھڑکیاں اُٹھائے جا رہے ہیں اور ایل اے باشم بھی جو آغا صاحب کی کتاب کا ماخذ ہے۔ بے چارے باشم کو کیا پتا کہ اس کی کتاب کا استعمال اردو نقاد بھی کریں گے، ورنہ وہ زیادہ آسان انگریزی لکھتا اور negative کا استعمال نہ کرتا۔ "no windows faced on the streets" کا مطلب ہے کھڑکیوں کا رُخ سڑکوں کی طرف نہیں تھا۔ سید سخی حسن نقوی ــــ جن کی زبان اور اسلوبِ نگارش اتنا دلکش ہے کہ میرا بس چلتا تو اردو نقادوں سے جبراً اُن کے ہر صفحے کو پچاس بار نقل کرنے پر مامور کر دیتا تاکہ تنقید کی زبان کچھ تو راہ پر آئے ــــ اپنی کتاب "ہمارا قدیم سماج" میں لکھتے ہیں: "مکانات میں کھڑکیاں بہت کم اور بہت چھوٹی ہوتی تھیں اور کافی بلندی پر لگائی جاتی تھیں۔" آغا صاحب رہائش اور آدمی کے مسئلے پر دو چار کتابیں دیکھتے تو انھیں پتا چلتا کہ گرم، ریتیلے علاقوں، مثلاً راجستھان وغیرہ، میں مکانوں کو ٹھنڈا رکھنے کے لیے کھڑکیوں کی نشست سرد اور بارانی علاقوں کے مکانوں سے مختلف ہوتی ہے۔ گویا کسی نتیجے پر پہنچنے سے پیشتر اور بھی بہت سے پہلوؤں کو سامنے رکھنا پڑتا ہے۔ لیکن آغا صاحب تو چھڑی ہلاتے ہوئے کہتے ہیں:

> ان کے مکانات کھڑکیوں سے نا آشنا تھے۔ یہ چیز بجائے خود اس بات پر دال ہے کہ...

لیکن باشم اور سخی حسن نے تو مکانوں پر کھڑکیاں ٹھونک دیں۔ اب آغا صاحب انفرادیت کی دال کہاں گلائیں گے؟

کبھی کبھی ایسا خیال آتا ہے کہ "اردو شاعری کا مزاج" لکھنے کی تحریک آغا صاحب کو مولوی نقادوں کے اس بیان سے ملی ہو گی کہ گیت میں عورت کی طرف سے اور غزل میں مرد کی طرف سے اظہارِ عشق کیا جاتا ہے۔ مولوی لوگ تو یہ بات کہہ کر یادِ خدا میں بیٹھ گئے اور آغا صاحب یان کی مثال

قائم کرتے ہوئے خطِ مستقیم سے جو چلے تو تا حال مادری پدری نظاموں کے دائروں میں چکر لگا رہے ہیں۔ اُنھیں کون سمجھاتا کہ کتنی باتیں اشاروں میں ہی اچھی لگتی ہیں۔ اشاروں کو پھیلانے میں بات کا بتنگڑ بننے کے خدشات ہیں۔ گیت کے مزاج کے متعلق آغا صاحب کے جستہ جستہ جملے یہ ہیں:

> گیت میں عورت کی ساری نسوانیت سمٹ کر یکجا ہو گئی ہے اس کا حسن، آواز، جسم کا لوچ۔
>
> فی الواقعہ گیت عورت کے جسم کی پکار ہے۔ اور اسی لیے نہ صرف اس میں جذبات کی فراوانی ہے بلکہ یہ کسی مثالی یا تخیلی محبوب کی بجائے ایک گوشت پوست کے بُت کو اپنی نگاہ کا مرکز بناتا ہے۔
>
> عورت جنگل کے ایک پودے کی طرح اس "پکار" سے ناآشنا ہوتی ہے جو گیت کی جان ہے۔ پھر یکایک دُور دیس سے کوئی مسافر آتا ہے، کورا برتن بج اُٹھتا ہے، پودے کو ایک زخم سا لگتا ہے اور دل میں جذبہ متحرک ہو جاتا ہے۔
>
> گیت عورت کے جذبۂ آزادی کی پیداوار ہے۔ یہ اس وقت جنم لیتا ہے جب زمین سے چمٹی ہوئی عورت شعورِ ذات کی پہلی کروٹ سے آشنا ہوتی ہے اور تمام بندھنوں کو توڑ کر اپنے پیتم پتی تک پہنچنے کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔
>
> گیت نہ صرف اس معاشرے میں جنم لیتا ہے جس کی اساس مادری نظام پر قائم ہوتی ہے، بلکہ سماجی زندگی کے اس دَور میں جنم لیتا ہے جب سوسائٹی اپنے بوجھل جسم میں "روح" کی پہلی کروٹ کو محسوس کرتی ہے۔ یہی ثنویت کی ابتدا ہے۔

ان تمام جملوں کے پیشِ نظر تو گیت عورتوں کو ہی لکھنے چاہیے تھے، لیکن گیت گاروں میں سوائے میرابائی کے کسی اور عورت کا نام نظر نہیں آتا۔ جے دیو، ودیاپتی، سورداس، ملوک داس، سندرداس، داوٗد، نانک، خسرو، امانت، آغا حشر، حسرت، مظفر، آرزو، عظمت اللہ خاں، افسر،

سوامی مارہروی، جگر، جوش، بہزاد، حفیظ، ساغر، اختر شیرانی، عرشی، مطلبی فرید آبادی، عشرت رحمانی، مقبول احمد پوری، تنویر نقوی، اندرجیت شرما، الطاف مشہدی، مسعود حسین خاں، قیوم نظر، سلام مچھلی شہری، عبدالمجید بھٹی، وزیر آغا، قتیل شفائی، جمیل الدین عالی، خاطر غزنوی، ندیم قاسمی، نگار صہبائی، ناصر شہزاد، شہاب جعفری، تاج سعید، مصطفیٰ زیدی، زبیر رضوی، ندا فاضلی، ساحر، شکیل، مجروح اور دوسرے فلمی دنیا کے بیسیوں گیت کار سب کے سب گویا گوشت پوست کے ہیں۔ فہرست سازی جو میں نے زندگی میں پہلی بار کی ہے، اس کا ایک مقصد یہ بھی بتانا ہے کہ اردو میں گیت صحیح معنی میں بیسویں صدی میں لکھے گئے جو آغا صاحب کے آخری بیان کو غلط ثابت کرتے ہیں کیوں کہ ہمارا نظام اب مادری نہیں رہا، نہ ہی سوسائٹی نے پہلی بار اپنے بوجھل جسم میں روح کی پہلی کروٹ کو محسوس کیا ہے، جس سے ثنویت کا آغاز ہوا ہے۔ اور اگر ہوا ہے تو اس آغاز پر آغا صاحب لکھنے کا آغاز کب کریں گے؟ پھر گیت پر تنقید میں آغا صاحب ہندوستانی لوک گیتوں کی پوری روایت سے اغماض برتتے ہیں حالاں کہ دنیا بھر میں لوک گیت ہی گیت کا منبع اور قدیم انسان کی نفسیات کے علم کا صحیح ماخذ ہیں اور لوک گیتوں کا تنوع، جو مہد سے لے کر لحد تک یعنی لوری سے مرثیے تک، پھیلا ہوا ہے، اپنے دامن میں پیشہ ورانہ گیت، موسموں کے گیت، تہواروں اور مذہبی رسوم کے گیت، قبائلی جنگوں اور سورماؤں کی شجاعت کے گیت، آسمانی اور زمینی آفتوں، توہمات اور پرستانی کہانیوں کے گیت اور ایسی بے شمار اقسام کو سمیٹے ہوئے ہے۔ ادبی گیتوں کی روایتوں میں، گیت پر دربار اور سنگیت کا اثر، رقص اور لوک ناچوں اور کلاسیکی رقص کا اثر، بھگتی، تصوّف، مندر، کلیسا اور مقبروں کے اثرات، جو بھجن، کیرتن، کیرول اور قوالی کی صورت میں نمایاں ہوئے، سیاست، انقلاب اور قومی اور طبقاتی جنگوں کے، مجروں، فلموں، ریڈیو اور مشاعروں کے اثرات، علاقائی زبانوں کی بولیوں کے گیت کی زبان پر اثرات، غرض کہ ایسے بے شمار پہلو ہیں جنھیں نظر کے سامنے رکھا جاتا تو ایک خاص نظریاتی رنگ میں رنگا ہوا گیت کا تصوّر پیش کرتے وقت آغا صاحب کی زبان اور بیان میں زیادہ تنقیدی تہ داری پیدا ہوتی، اور گیت کی تعریف اور تنقید نقاد کے نظریے کا خلاصہ بیان کرنے کی بجائے زیادہ جامع اور آفاق گیر ہوتی۔ تنقیدی طریقِ کار کا سقم خیالات اور تصوّرات کو کیسی مضحکہ خیز شکل عطا کرتا ہے

اس کی دوسری مثال آغا صاحب غزل کی مزاج پُرسی میں پیش کرتے ہیں۔ یہ پورا باب پڑھنے کے قابل ہے، لیکن میں صرف پہلے صفحے سے جستہ جستہ چند جملے پیش کر رہا ہوں:

> عجیب بات یہ ہے کہ غزل میں زمین اور آسمان اور روشنی اور تاریکی کی ثنویت ویسے ہی اُبھرتی ہے جیسے گیت میں اُبھرتی تھی، لیکن اب جزو اور کل کی ایک مرکزی حیثیت میں ایک اہم فرق ضرور نمودار ہو جاتا ہے۔ گیت عورت کے والہانہ جذبہ کا غنائی اظہار تھا اور یہ جذبہ اس بیج کا رہینِ منّت تھا جسے عورت نے قبول کیا تھا۔ گویا رحم مادر (یعنی کل) میں بچہ (یعنی جزو) متحرک ہو گیا تھا، لیکن غزل میں انسانی بیج ایک بچہ کی صورت اختیار کر کے عورت کے کل سے الگ ہو جاتا ہے۔ اور اب ماں کی چھاتی سے چمٹا ہوا نظر آتا ہے... غزل کا ہر شعر ایک ایسا جزو ہے جو غزل کا حصّہ ہونے کے باوجود اس سے بھی جُدا ہے۔ ہر شعر ایک الگ حیثیت کا حامل ہے لیکن اس کے باوصف غزل کے دھاگے سے بھی منسلک ہے۔ بعینہ جیسے ایک بچہ ماں سے اپنا ہاتھ چھڑا کر ایک زقند بھرے اور بھرے میلے میں گم ہو جانے کے ڈر سے لپک کر دوبارہ ماں کی انگلی تھام لے۔

occult بیانات کا حسن ان کے ابہام میں ہوتا ہے اور شرح و تفسیر، خصوصاً جب وہ ایک دیہاتی مولوی کی ٹھس تشبیہات کی بیساکھیوں پر چلتی ہو، اس حسن کو بے معنویت اور لغویت سے آلودہ کر دیتی ہے۔ آغا صاحب نے ابھی دو آنکھوں سے سامنے کی چیزوں کا ڈھنگ سے مشاہدہ نہیں کیا اور عجلت میں شنکر کی تیسری آنکھ کھول بیٹھے۔ اس آنکھ نے جو کچھ دیکھا اسے وہ سمجھ نہیں پائے۔ اور جو بات وہ سمجھ نہیں پائے اسے وہ اُن مشاہدات سے سمجھانے لگے جو ان کی دو آنکھیں نہیں کر پائی تھیں۔ آغا صاحب یہ بات بھی نہیں جانتے کہ کنویں کی آواز کنویں ہی میں اچھی لگتی ہے اور پُراسرار باتوں کی گونج مدوّر بیانات ہی میں اپنا سنگیت جگاتی ہے، اسی لیے شب زندہ دار عارف مراقبے کے انکشافات کو منبر کے خطبات میں نہیں بدلتا۔ چناں چہ ہوشیار آدمی جانتا ہے کہ cryptic بیان کی حد کہاں ختم ہوتی ہے اور مجذوب کی بڑھکہاں سے شروع ہوتی ہے۔ اونچی اُڑانوں

سے پیشتر آغا صاحب کو ماورائیت پسندوں کے طلسمی اسلوب سے تھوڑی سی واقفیت پیدا کرنی چاہیے تھی۔ آغاصاحب کے پاس اسلوب موچی دروازے کی دیواروں کے اردو پوسٹروں کا ہے؛ اُڑنے کی کوشش بھی کرتے ہیں تو آدھے ہوا میں پھڑپھڑاتے ہیں اور آدھے دیوار سے چسپاں رہتے ہیں۔

''اردو شاعری کا مزاج'' میں آغا صاحب نے گیت، غزل اور نظم پر جو خامہ فرسائی کی ہے اس پر اگر میں اپنی یاوہ گوئی جاری رکھوں تو ایک پوری کتاب تیار ہو سکتی ہے جو حجم میں اس کتاب سے دُگنی ہو گی جو اس کی تعریف میں آغاصاحب کے مداحوں نے مرتب کی ہے۔

تاریخ، انتھروپولوجی اور اصنافِ سخن ہی کی مانند میں آغاصاحب کے علمِ نفسیات کو بھی ساقط الاعتبار سمجھتا ہوں۔ کیوں؟ پہلے آغاصاحب کو تان چھیڑنے دیجیے، پھر میں اپنا طنبورہ شروع کروں گا۔

آغاصاحب اپنے مضمون ''نفسیاتی تنقید کی اہمیت'' (''نئے تناظر'') میں لکھتے ہیں:

> فرائڈ، آڈلر اور ژنگ، یہ سب لوگ بنیادی طور پر طبیب تھے جو لوگوں کے ذہنی عوارض کی تشخیص کے سلسلے میں کام کر رہے تھے۔ اُن میں سے فرائڈ کا خیال تھا کہ ذہنی عوارض ان نازیبا حیوانی خواہشات کا نتیجہ ہیں جنھیں فرد اپنے لاشعور میں ڈھکیل دیتا ہے چناں چہ اس نے اوّل اوّل لاشعور کو ایک ایسے گٹر کی صورت میں دیکھا جس میں ''مہذب انسان'' اپنے سارے جذباتی اور ذہنی ''بول و براز'' کو گویا پھینک دیتا ہے اور پھر بھول جاتا ہے کہ اس نے یہ حرکت فرمائی تھی۔ مگر پھر گٹر سے بدبو کے جو بھبوکے اُٹھتے ہیں وہ اس فرد کی زندگی مفلوج کر کے رکھ دیتے ہیں۔

تو یہ ہے ثقہ نقاد کی سنجیدہ زبان جس میں بیسویں صدی کے سب سے بڑے ماہرِ نفسیات کے اہم ترین نظریے کا خلاصہ پیش کیا گیا ہے۔ تنقید میں بول و براز اور کوک شاستر کی زبان کا استعمال مجھ جیسے غیر ثقہ نقادوں کے لیے چھوڑ دینا چاہیے تاکہ نقادوں کے غیر ہضم شدہ علم کے بھبوکوں کی نکاس کا بیانیہ میں انتظام کر سکوں۔

لیکن فدوی آنگن کی موری اور علم کے مورچھل کے فرق کو پہچانتا ہے، آغاصاحب نہیں پہچانتے۔ اسی لیے ان کے محولہ بالا اقتباس کا ایک بھی جملہ درست نہیں ہے۔ مثلاً یہی جملہ لیجیے:

"اس میں شک نہیں کہ فرائڈ وغیرہ لوگ بنیادی طور پر طبیب تھے..."

لیکن فرائڈ جب بنیاد سے بلند ہوتا ہے تو ایک بڑے نظریہ ساز، مفکر اور فلسفی کے طور پر سامنے آتا ہے۔ وہ نہیں چاہتا کہ اس کی طبابت اس کی سائنس کو نگل جائے اور اسی لیے نفسیات کا ایک ادنیٰ طالب علم بھی اس اہم فرق کو سمجھتا ہے جو فرائڈین نفسیات بطور نفسیات کے ایک نظریاتی نظام اور تحلیلِ نفسی بطور نفسیاتی معالجے کے طریق کار کے درمیان ہے۔ فرائڈ کی نظریاتی اور فکری کائنات لامحدود ہے؛ لیکن جس طرح آغا صاحب مادّی کائنات، ستاروں، سیاروں اور وقت کو ایک جنبشِ قلم سے پیدا کرتے ہیں، اسی طرح فرائڈ کی کائنات کو گٹر میں بند کرنا بھی ان کے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ پتا نہیں آغا صاحب یہ جانتے ہیں یا نہیں کہ ۱۹۲۰ء میں فرائڈ نے لاشعور کو id اور شعور کو ego کا نام دیا، اور اِڈ میں وہ تمام نفسیاتی قوتیں سمائی ہوئی ہیں جو پیدائش کے وقت بچے کی ذہنی ساخت کا موروثی سرمایہ ہوتی ہیں۔ اِڈ ان قوتوں کا ذخیرہ ہے جو جبلتوں کی زائیدہ ہیں۔ ان قوتوں میں کوئی نظم و ضبط نہیں، وہ منتشر ہیں اور صرف جبلّی ضروریات کی تسکین کے لیے کوشاں ہیں۔ اسی لیے بقول فرائڈ کے وہ pleasure principle کے تابع ہیں۔ اِڈ primitive ہے؛ ایگو civilized ہے۔ اِڈ غیر منظم ہے؛ ایگو منظم ہے اور reality principle کا تابع ہے۔ اِڈ جذباتی ہے اور ایگو عقلی ہے۔ یہ بہت مبتدیانہ باتیں ہیں لیکن ان کا علم اس لیے ضروری ہے تاکہ ہم جان سکیں کہ وقت گزرنے کے ساتھ فرائڈ کے یہاں لاشعور کی اہمیت کیوں کم ہوتی گئی اور انسانی شخصیت کی تقسیم کے لیے اس نے دوسری اصطلاحوں کا استعمال کیوں کیا۔ وجہ یہ تھی کہ بچپن کے جنسی تجربات کے repression کا تصور خود اس کے لیے اطمینان بخش نہیں رہا تھا، کیوں کہ آہستہ آہستہ خود اسے یہ احساس ہونے لگا تھا کہ بہت سے بچے ایسے تجربات سے نہیں گزرتے۔ پھر فرائڈ اس نتیجے پر بھی پہنچا تھا کہ بچہ پیدائش کے وقت بہت سی نسلی اور خاندانی خصوصیات موروثی طور پر لاشعور میں لے کر جنم لیتا ہے۔ یہاں بایولوجی سائیکولوجی کی تصدیق کرتی ہے۔ اسی طرح لاشعور کا یہ تصور کہ وہ دبی ہوئی حیوانی خواہشات کی گٹر ہے، نہ فرائڈ میں ملتا ہے نہ بعد کے ماہرین نفسیات کے یہاں۔ لاشعور پر بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے، لیکن اس کا یہاں موقع نہیں اور نہ ہی نفسیاتی اعتبار سے میں اس پر لکھنے کا اہل ہوں۔ لیکن لاشعور کا تخلیقِ فن کے ساتھ گہرا تعلق

ہے، جیسا کہ خود ایلیٹ کے قول سے ظاہر ہے کہ شاعری میں بہت کچھ شعوری ہوتا ہے اور بہت کچھ لاشعوری بھی۔ فرائڈ سے بہت پہلے فن کے مطالعے کے ذریعے مفکروں نے لاشعور کا کھوج لگایا تھا۔ فرائڈ کی ۷۰ویں سالگرہ کے موقعے پر جب اسے "لاشعور کے موجد" کے لقب سے یاد کیا گیا تو اس نے نہایت انکسار سے کہا تھا کہ "مجھ سے قبل شاعروں اور فلسفیوں نے لاشعور کو دریافت کر لیا تھا۔ میں نے تو صرف اتنا کیا ہے کہ وہ سائنسی طریق کار دریافت کیا ہے جس کے ذریعے لاشعور کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔" صاف بات ہے کہ یہ سائنسی طریق کار گٹر کا ڈھکنا کھلنے سے کچھ زیادہ ہی پیچیدہ ہو گا۔ فرائڈ کے انسانی شخصیت کے ارتباط کا تصور بھی اڈ، ایگو، اور سُپر ایگو، یعنی جبلّت، تمدّن اور ضمیر کی ہم آہنگی کی بنیاد پر قائم ہے۔ نیوروسِس ان کے توازن کے بگڑنے کا نام ہے۔ بڑی حد تک قنوطی ہونے کے باوجود فرائڈ انسان کو محض بایولوجی اور سائیکولوجی کے تنگ دائروں میں قید نہیں کرتا بلکہ اسے اس کے سماجی اور تمدنی پس منظر میں دیکھتا ہے، اور یہی چیز اسے کلینیکل طبیب کی سطح سے بلند کر کے ایک مفکر اور نظریہ ساز کی ارفع سطح پر رکھتی ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ آغا صاحب یہ بات جاننے کے باوجود کہ "ادبی تخلیق اپنی جگہ ایک منفرد اور مقصود بالذات شے ہے" عمر بھر اپنی مدرسانہ تنقید میں یا تو معاشرتی نقادوں کی طرح سماج، سامراج اور حب الوطنی کا ذکر کرتے رہے یا نفسیاتی تنقید میں یونیورسٹی کے مقالوں کی مانند شاعر کی شخصیت کے اثرات اس کی شاعری میں تلاش کرتے رہے۔ جب اُنھیں یونگ کے اجتماعی لاشعور کا پتا چلا اور انھوں نے اسطوری طرزِ تنقید کو اپنایا تو اپنے طرزِ تنقید کو نفسیاتی تنقید سے افضل بتانے کے لیے لکھا کہ:

> وہ ادبی نقاد جنھوں نے فرائڈ کے نظریات کو اپنایا ،ب اور ادیب کے ساتھ وہی سلوک کرتے رہے جو ایک ڈاکٹر اپنے مریض کے ساتھ کرتا ہے، یعنی اس کا ایکس رے یا خون، تھوک کا معائنہ وغیرہ، اس فرق کے ساتھ کہ اُنھوں نے ادیب کے خون تھوک کے بجائے اس کی تخلیقات میں اُبھرنے والی علامتوں اور استعاروں کا سہارا لے کر اس کے کامپلکس کو دریافت کیا۔

آغا صاحب کی بات درست ہے، لیکن وہ ایک بات فراموش کر گئے کہ نفسیاتی تنقید ہی کی مانند اسطوری تنقید کے بھی اچھے برے نمونے ملتے ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ نفسیاتی تنقید کا دائرہ اسطوری تنقید سے اس معنی میں وسیع ہے کہ کرداروں کے تجزیے میں وہ ہر نوع کے فکشن اور ڈرامے کا احاطہ کر سکتی ہے، جب کہ اسطوری تنقید اسی ادب تک محدود رہے گی جس میں اساطیر کا استعمال ہوا ہے۔ بقول فاروقی کے "شیکسپیئر اساطیری تنقید کی گرفت میں آ بھی جائے تو ابسن کو لانا مشکل ہو گا"۔ لیکن آغا صاحب تو اپنے نئے دریافت کردہ طرزِ تنقید پر اتنے ہی فریفتہ ہیں جتنا کہ ادھیڑ عمر کا آدمی نوخیز دلھن پر ہوتا ہے، کہ وہ لکھتے ہیں:

> اس کا بہت بڑا فائدہ یہ ہوا کہ ادب کی پرکھ کے سلسلے میں آرکی ٹائپل امیجز کی موجودگی یا عدم موجودگی سے اس بات کا تجزیہ ہونے لگا کہ کوئی تخلیق محض ہنگامی واقعہ یا کامپلکس کی پیداوار ہے یا اس کی جڑیں انسان کے ماضی میں بھی اتری ہوئی ہیں۔ یہ ایک نہایت اہم میزان تھا۔ وجہ یہ کہ ہنگامی واقعہ یا کامپلکس کا اظہار کرنے والی تخلیق کا زیادہ رشتہ شعور کی دنیا سے ہوتا ہے اور اس لیے وہ اس خودروانی سے تہی ہوتی ہے جو اجتماعی لاشعور کی دنیا سے رشتہ استوار کرنے کا نتیجہ ہے اور جس میں "نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں" کی سی کیفیت سدا موجود رہتی ہے۔
>
> ("نئے تناظر")

آغا صاحب کا رخشِ قلم رو میں ہے، اسے کون روکے اور پوچھے کہ ترقی پسندوں کی بیشتر شاعری ہنگامی واقعات کی پیداوار ہے تو پھر مثلاً فیض کی نظم "صبحِ آزادی" دوسرے شعرا کی نظموں سے کیوں بہتر ہے۔ حالاں کہ صبح اور رات کے استعاروں کا استعمال سبھی نے کیا ہے۔ ممکن ہے آغا صاحب کہیں، فیض کے استعارے کی جڑیں انسان کے ماضی میں اُتری ہوئی ہیں؛ لیکن اگر ایسا ہے تو وہ اس نکتے کی وضاحت کیسے کریں گے؟ میں بتاتا ہوں: رات اور صبح کے متعلق جو اساطیر ملتے ہیں ان کی کھتونی تیار کر کے، جو تنقید نہیں pedantry ہے۔

اس نکتے کو آغا صاحب کے ایک مضمون "میر انیس اور صبحِ عاشورہ" (جو "انیس شناسی"

مرتبہ از گوپی چند نارنگ میں شامل ہے) کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کیجیے۔ اس کتاب میں علی سردار جعفری اپنے مضمون "انیس کی معجز بیانی" میں لکھتے ہیں: "سب سے پہلے مجھے انیس کی شاعری کے جن حصوں نے متاثر کیا وہ صبح کی منظر کشی سے متعلق تھے۔" کچھ اور آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

> اس منظر نگاری کا انیس کے موضوع سے گہرا تعلق ہے۔ غور فرمائیے کہ ان مرثیوں میں طلوع ہی طلوع ہے، غروب آفتاب کا کہیں نام و نشان بھی نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ صبحِ عاشورہ صبحِ شہادت اور صبحِ سعادت ہے۔ ان مراثی میں جہاں رات آئی ہے وہ اپنی تمام ہولناکی کے باوجود اس صبح شہادت اور صبح سعادت کی بشارت لے کر آئی ہے۔

آغا صاحب کے مضمون کا آغاز اس جملے سے ہوتا ہے:

> میر انیس کے ہاں صبحِ عاشورہ کے مناظر تو جا بجا اُبھرے ہیں لیکن شام یا رات کی منظر کشی نہ ہونے کے برابر ہے۔ کیوں؟

اس کے بعد پورا مضمون اس کیوں کا جواب ہے، جس میں اساطیر اور ان کے بعد مذاہب میں صبح اور اس سے وابستہ روشنی کو جو اہمیت حاصل رہی ہے اس کا بیان ہے۔ میرا خیال ہے آغا صاحب کا یہ مضمون ان کے چند اچھے مضامین میں سے ہے۔ زبان بھی خوبصورت اور انداز بیان بھی بے حد شستہ اور شائستہ ہے۔ آغا صاحب سردار جعفری ہی کی طرح صبح شہادت کو صبح سعادت کے طور پر پیش کرتے ہیں لیکن ان کا تخیل صبح سعادت کی منظر نگاری میں، خصوصاً اس کے مختلف شعری پیکروں اور استعاروں میں، تخلیق کائنات کے متنوع اساطیر کی پرچھائیاں تلاش کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ وہ شب کے ساتھ تاریکی، شر، انتشار اور گناہ، اور صبح کے ساتھ روشنی، آفتاب، خیر، تخلیق اور تطہیر کی صفات وابستہ کرتے ہیں۔ روشنی کی ایک صفت یہ بھی ہے کہ وہ اشیا اور مظاہر کو پاک و صاف کرتی ہے، اور یہی خصوصیت پانی اور آگ کی بھی ہے، اسی لیے مذاہب میں پانی کے ذریعے جسم کی طہارت، بپتسمہ اور گنگا اشنان کی مثالیں ملتی ہیں۔ سورج، اگنی دیوتا اور آگ کی پرستش کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ سورج کے برعکس چاند رات کے خاص مزاج کا حامل ہے۔ آغا

صاحب کے کہنے کے مطابق جدید نفسیات نے چاند کو آلودگی اور پراسراریت کی علامت قرار دے کر اس کی رات سے وابستگی کو نمایاں کیا ہے۔ آفتاب اور ماہتاب کی آویزش دراصل روشنی اور تاریکی، خیروشر کے تصادم ہی کی ایک صورت ہے۔ غرض یہ کہ آغا صاحب طرح طرح سے اور بہت دلچسپ طریقے پر رات اور دن، روشنی اور تاریکی، خیروشر، انجماد اور تخلیق کی ثنویت کو پیش کرتے ہیں۔

مجھے لمحہ بھر کے لیے زیرِ بحث مضمون سے صرف نظر کرنے دیجیے۔ پھر میں بحث کو آگے بڑھاؤں گا۔

"اردو شاعری کا مزاج" میں آغا صاحب ایک جگہ لکھتے ہیں:

> آوارہ اور خانہ بدوش انسان کے لیے آفتاب روشنی کا منبع اور نیکی کا مظہر ہے، اس کے مقابلے میں رات اپنے ساتھ سرگوشیوں، بدعنوانیوں، حملے اور قتل کی واردات لاتی ہے۔

اپنے ایک مضمون "وحدت سے اربعیت تک" میں وہ ثنویت کے نقش کی چند مثالیں دیتے ہیں۔ ان میں سے صرف دو پیش کرتا ہوں۔

صبح پھوٹی تو آسمان پہ ترے
رنگِ رخسار کی پھوار گری
رات چھائی تو رُوئے عالم پر
تیری زلفوں کی آبشار گری

(فیض)

دیارِ شب روبرو ہے لیکن
کھلے کواڑوں کے سامنے
روشنی کی لہروں کے زرد پیکر
رکے ہوئے ہیں

(عصمت اللہ)

اب اس پوری بحث کو میں ایک سوال کے ذریعے سمیٹنا چاہتا ہوں، اور وہ سوال یہ ہے کہ کیا دنیا بھر کی شاعری اور انسانی سائیکی میں رات ایک ایسے نقش کی صورت میں ابھرتی ہے جو تاریکی، شر، گناہ، جہالت، انتشار، انجماد، سرگوشیوں، بدعنوانیوں، حملے اور قتل کی وارداتوں سے وابستہ ہیں؟ اگر یہ بات سچ ہے تو شیکسپیئر سے لے کر فراق تک کی شاعری کا ایک بہت بڑا حصہ جو رات کے حسن کا نہایت ہی مصورانہ بیان ہے، غلط اور جھوٹا ثابت ہوتا ہے۔ رات اور چاند دونوں کے ساتھ ہمارے نہایت حسین اور زریں تصورات وابستہ رہے ہیں۔ تاروں بھری رات، شب زندہ دار کی رات، اور رات کی پراسرار خاموشی جس میں زندگی اور فن دونوں کی تخلیق ہوتی ہے۔ رات اور نیند، نیند اور سپنے ــــ یہ وہ نقوش ہیں جن سے نہ صرف انسانی زندگی کا گہرا رشتہ ہے بلکہ جو تمام فنونِ لطیفہ میں، خصوصاً شاعری، مصوری اور موسیقی میں، ہزار رنگ سے اُبھرے ہیں۔ لیکن آغا صاحب کی بات بھی غلط نہیں کیوں کہ رات کا ایک تاریک اور مہیب پہلو بھی ہے جو فنونِ لطیفہ میں بیان ہوا ہے۔ شیکسپیئر کے المیوں میں رات تاریک اور مہیب ہے اور طربیوں میں خوشنما اور خوشگوار۔ دنیا کے شعروادب میں دونوں رُخ ملتے ہیں۔ آغا صاحب نے شاعری سے جو مثالیں دی ہیں نہ تو وہ آرکی ٹائپ کی مثالیں ہیں نہ ثنویت کی۔ فیض کے یہاں صبح اور رات دونوں رنگِ رخسار اور زلفوں کے آبشار، یعنی حسن کی نمائندہ ہیں، عصمت اللہ کے یہاں رات میں دیار کی تمکنت ہے جب کہ روشنی میں زرد لہروں میں نور کی تابانی کی بجاے موت کی زردی کا امیج حاوی ہے۔ صبح اور شام، رات اور دن، روشنی اور تاریکی، بعینہٖ بہاروخزاں، گل و بلبل، حیات و موت، صیدوصیاد، دشت و صحرا اور اس نوع کے ہزارہا الفاظ اور شعری پیکروں، نقوش اور علامتوں کی مانند شعری مواد کے اجزاے ترکیبی ہیں اور اس وقت تک آرکی ٹائپ علامتوں کی صورت اختیار نہیں کرتے جب تک شعر، نظم، افسانے، ناول اور ڈرامے کا پورا اسٹرکچر انھیں ایسی مطلوبہ علامتوں میں بدلنے کا فارمولا یا مشینری یا تخیلی حربہ نہیں بنتا۔ نہایت سیدھی سی بات ہے کہ رومانی غنائی نظم میں چاند کا بیان وہ نہیں ہوتا جو مہیب یا ہولناک نظم یا افسانے میں ہوتا ہے۔ بہت سے شاعروں کے یہاں دن، دھوپ اور آفتاب کا تصور نہایت کلبی ہے۔ بہرِ جمعِ خس و خاشاک کی تگ و دو، مادّی دنیا کے استحصال، تنہائی کی مسرتوں کا دشمن، آبلہ پائی اور زخم میں کیڑے پیدا کرنے

سے عبارت ہے۔ پھر "نیم شب، چاند، خودفراموشی"، "رات چلی ہے جوگن بن کر" سے لے کر "جگمگاتی جاگتی سڑکوں پر آوارہ پھروں" میں رات اسطوری دور سے نکل کر صنعتی دور میں داخل ہو گئی ہے اور بادلیئر کی رومانی شاعری سے لے کر ایلیٹ، آڈن اور جدید شاعروں اور افسانہ نگاروں کے یہاں رات نِت نئی امیجری اور علامتوں کا روپ دھارن کرتی ہے۔ سماجیات اور انتھروپولوجی کی مصیبت ہی یہ ہے کہ وہ جبڑے سے پورا آدمی بنانے پر مجبور ہے اور اس طرح جزو کو کل سمجھتی ہے اور ایک قیاسی رویے کو ایک پورے تاریخی عہد یا پوری قوم یا تمام انسانوں کا رویہ سمجھتی ہے۔ شاعری اسی لیے زیادہ سچی، جامع اور پہلودار ہے کہ وہ particular کی نشاندہی کرتی ہے او: اس کی تجرید میں ٹھوس پن اور تعمیم میں تخصیص پنہاں ہوتی ہے۔ اور اسی لیے عہد بہ عہد کی شاعری کا مطالعہ ہر عہد کے آدمی کے پہلودار تجربات سے ہمیں مالامال کرتا ہے۔ لٹریچر کا مطلب ہی وہ ادب ہے جو تحریر کی شکل میں موجود ہے اور اس کے مطالعے کے قواعد و ضوابط نے اس جمالیات کی تشکیل کی ہے جو عقلی اور منطقی ہے۔ ماقبل تاریخ کے اساطیر مذاہب اور فوک لور کے مطالعے کے آداب بہت مختلف ہیں کیوں کہ ان کا مطالعہ prelogical ذہن کا مطالعہ ہے۔ آغا صاحب اس فرق کو ملحوظ نہیں رکھتے۔ اور اسی لیے مثلاًرات کے متعلق یکطرفہ بیانات دیتے ہیں۔ آغاصاحب کی یہ بات اپنی جگہ ٹھیک ہے کہ تاریکی نہ ہو تو ہم روشنی کو نہ پہچانیں اور شر نہ ہو تو ہم خیر کو نہ جانیں۔ ایک سوال تو یہ ہے کہ کیا تمام ادب خیروشر کی کشمکش کا بیان ہے یا اس کشمکش سے بلند ہو کر بھی شاعری حسن آفرینی کرتی رہی ہے؟ دوسرا سوال یہ ہے کہ خیروشر کی کشمکش کے بیان کے لیے آدمی نے کون سی اصنافِ سخن ایجاد کی ہیں؟ مثلاً مغرب میں المیہ اس کشمکش کا بیان ہے اور المیہ کی اہم themes کو قدیم اساطیر میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ کیا ہمارے یہاں المیہ ہے؟ کیا ہندوستانی، ایرانی اور عربی ذہن المیہ کے لیے سازگار ہے؟ شیکسپیئر کے پاس ڈرامے کا وہ فارم تھا جس میں خیر کے مانند شر بھی مجسم شکل میں موجود ہوتا ہے اور خیر سے دوبدو ٹکراتا ہے؛ اسی لیے شیکسپیئر کے المیہ ڈراموں میں رات کا بھیانک روپ، تاریکی، دمدار ستاروں، ٹوٹتے تاروں، چڑیلوں، بے خوابی اور ڈراؤنے خوابوں کی شکل میں نظر آتا ہے۔ میر انیس کے یہاں شبِ عاشورہ کا بیان اس لیے نہیں کہ ان کے مرثیوں کے فارم میں خیروشر کی ڈرامائی کشمکش

کی گنجائش نہیں؛ یہاں مرکز میں خیر اور خیر کی قربانی ہے۔ شہادت کے اساطیر اور ڈراموں میں دن، رات اور شام کا بیان بھیانکتا کی بجائے افسردگی اور elegiac tone میں ہوتا ہے، اور رات سے زیادہ شام اور دھند لکے کی فضا کا بیان ہوتا ہے۔

حاصلِ بحث یہ ہے کہ آغا صاحب اساطیر سے نظموں پر نازل ہوتے ہیں، حالاں کہ صحیح طریقہ یہ ہے کہ نظموں کی سیڑھیوں کے ذریعے اساطیر اور آرکی ٹائپ کے کنویں میں اتریں۔ پھر تو نظم خود سمجھا دے گی کہ رات زنداں میں طلوع ہوتی ہے یا اجتماعی لاشعور کے اُفق سے۔

آغا صاحب کی کتاب "نظم جدید کی کروٹیں" کے متعلق سوائے اس کے اور کیا کہا جا سکتا ہے کہ ان تمام شاعروں کو جن کا اس کتاب میں ذکر ہوا ہے، اللہ تعالیٰ کروٹ کروٹ جنت نصیب کرے۔ "فطرت پرستی کی ایک مثال ___ اقبال" طالب علمانہ مضمون ہے۔ اقبال نے تو ہمالہ پر اپنے تخیل کی کمند ڈالی تھی، آغا صاحب موٹے خیالات کے رسے، میخیں، ہتھوڑے ٹھوک ٹھوک کر نظم کی چٹان چڑھتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> "ہمالہ" میں اقبال کی فطرت پرستی کا ایک اور پہلو بھی ہے اور وہ ہے اپنے وطن کی سرزمین سے پیار۔

ایک اور مقام پر وہ لکھتے ہیں:

> پھر وطن پرستی کے اس جذبے کے تحت وہ خاکِ وطن کے ہر ذرّے کو دیوتا قرار دیتے ہیں اور اپنی سرزمین (mother earth) کی طرف ایک صحت مند بچے کی طرح کھنچے جاتے ہیں۔

کیا رنگین بیانی ہے! مجاہدِ ملت گلیکسو بے بی فوڈ کے کیلنڈر کا وہ گدگدا بچہ بن گئے ہیں جو کھل کھلاتا گھٹنیوں چل رہا ہے۔

"بغاوت کی ایک مثال ___ ن م راشد" پڑھتے وقت محسوس ہوتا ہے گویا آدمی گاؤں کی مسجد کے پیش امام کے اس لڑکے سے بات چیت کر رہا ہے جو بیرسٹر تو ہو گیا لیکن لاشعور میں مولویت بدستور زندہ ہے۔ لکھتے ہیں:

> لیکن شاعر زندگی سے سمجھوتہ کرنے یا زندگی کی بوالعجبیوں کو سمجھنے کے

لیے کسی بلند تر ذہنی یا روحانی نقطۂ نظر کی تحقیق کی بجاے اس ماحول سے
بغاوت پر اُتر آتا ہے جس نے اس کی روح کو مسرّت اور شادمانی کے لمحے
عطا نہیں کیے۔ وہ یہ نہیں سوچتا کہ جس فرد کو اس نے اپنی نظموں میں
اُبھارا ہے وہ اس مسرّت کا اہل ہے بھی یا نہیں۔

دیکھیے پیش امام کا بیرسٹر صاحبزادہ اب جنٹل مین بن گیا ہے، اس لیے خود مطمئن بورژوازی کی طرح وہ جانتا ہے کہ کون لوگ زندگی کی مسرّتوں کے اہل ہیں اور کون نہیں۔ یہی وہ لوگ ہیں جن کی پریکٹس چل جاتی ہے تو فرصت کے اوقات میں اقبال کے مردِ مومن پر کتابیں لکھا کرتے ہیں۔ تشنگی، آبلہ پائی، بے قراری اور روحانی آرزومندی کی گفتگو ان لوگوں سے کی جاتی ہے جن کے گلے میں تارِ گریباں ہوتا ہے، ان لوگوں سے نہیں جو سفید کوٹ پر سیاہ کمانی ٹائی لگائے زندگی سے سمجھوتے اور بلند تر ذہنی سطح یا روحانی نقطۂ نظر کی گول مٹول باتوں کو بلیرڈ کے سرخ و سپید گولوں کی طرح لڑھکاتے ہیں۔

بہرحال پیش امام کے صاحب زادے نے لندن میں کچھ تو گل کھلائے ہوں گے اس لیے اسے گوشت پوست کی عورت پسند ہے، لیکن فوق البشری کے تقاضے کچھ اور ہیں۔ آغا صاحب لکھتے ہیں:

راشد کے ہاں ایک تو گوشت پوست کی عورت اُبھری ہے اور دوسرے
شاعر نے محبت کو محض جسمانی لذّت تک محدود کر دیا ہے۔ راشد نے
محبت کی مادی کیفیات ہی کو سب کچھ سمجھ لیا ہے، اور اس روحانی تسکین
کو ناقابلِ اعتبار سمجھ کر خارج کر دیا ہے جو محبت کی مادی کیفیات کو سہارا
دیتی ہے۔

مثال میں اُنھوں نے راشد کی نظم "اتفاقات" کا ایک بند پیش کیا ہے:

آسماں دور ہے لیکن یہ زمین ہے نزدیک
آ اسی خاک کو ہم جلوہ گہِ راز کریں

کتنی خوب صورت نظم ہے، اردو کی چند بہترین نظموں میں سے ایک! لیکن بیرسٹر لوگ ہمیشہ نظم

کے معنی سطح پر دیکھتے ہیں؛ گہرائی میں اُترنے کا ڈھونگ وہ اسی وقت رچاتے ہیں جب فلسفۂ خودی اور اجتماعی لاشعور کے ساحلِ سمندر پر تفریح کے لیے نکلتے ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جو ادب پڑھنے سے پہلے ادیب بن جاتے ہیں اور ادیب بننے کے بعد کتابیں پڑھتے کم ہیں لکھتے زیادہ ہیں۔ ذوقِ سلیم جو تنقید کی اوّلین شرط ہے اس طویل اور محنت طلب، لیکن انتہائی مسرّت آگیں، ریاضت کا ثمر ہے جو اپنی اور دوسری زبانوں کے ادب کے بسیط و عمیق مطالعے سے پیدا ہوتا ہے۔ بیرسٹر لوگ اس سے یکسر محروم ہوتے ہیں۔ ان کی تنقیدوں سے کبھی پتا نہیں چلتا کہ اُنھوں نے شاعری کے حسن کے مزے لوٹے ہوں، اس بارشِ رنگ و نور میں بے محابا نہائے ہوں جو رنگین الفاظ کی شفاف بوندوں اور چمکدار استعاروں کی چکاچوند کرنوں سے عبارت ہے۔ انھیں علم و اخلاق کی عباؤں کے بھیگ جانے کا اندیشہ رہتا ہے۔ صوفی اور شاعر اور بچے کا غیرابر آلود ذہن جس ذوق و شوق سے فطرت، کائنات اور آرٹ کے حسن کا مشاہدہ کرتا ہے، وہ ان کے نصیب میں نہیں۔ انھوں نے شعر و ادب کو اپنے من پر نہیں تن پر مارا ہے اور اسی لیے ان کی تنقیدوں میں سانپ کی طرح پھنکارتا نظر آتا ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ ان کی تنقید جھوٹے علم کی نگینہ سازی ہے اور تنقید کا بنیادی کام، یعنی ذوقِ ادب کی تعلیم و تربیت، کرنے سے بھی معذور ہے۔ تنقید جب شعر کے حسن کی شناخت کی بصیرت ہی نہ بخشے تو وہ اس سبب ہی سے محروم ہو جاتی ہے جو اسے واجب الوجود بناتا ہے۔ روح اور جسم کی ثنویت نے میٹافیزیکل شاعروں، خصوصاً جان ڈن اور مارویل، سے کیسی کیسی نظمیں لکھوائی ہیں اور مشرق و مغرب میں عشقیہ شاعری کون سے مراحل سے گزری ہے اور ہر مرحلے کے کیا conventions رہے ہیں — یہ تناظر نہ ہو تو نقاد کو راشد کی شاعری پر رائے دینے سے احتراز کرنا چاہیے۔ ویسے بھی آغا صاحب کی تنقید بدذوقی کی مثالوں سے بھری پڑی ہے۔ کبھی کبھی تو وہ تعریف میں بھی ایسے جملے لکھتے ہیں کہ تضحیک کا پہلو اُبھرتا ہے۔ مثلاً "مزاج" میں یہ جملہ راشد کی تعریف میں ہے کہ اس کے کلام میں "ایک بسورتے، کراہتے اور تڑپتے ہوئے فرد کے وجود کا احساس ہوتا ہے۔" یہ بھی شاعری کے مزاج کو نہ سمجھنے ہی کا نتیجہ ہے کہ بسورنے، کراہنے اور تڑپنے کی صفات کا استعمال اُس شاعری کے لیے کیا گیا ہے جس کے لب و لہجہ کی بلند آہنگی اور زبان و بیان کا دبدبہ ہی بسورنے اور کراہنے کی کیفیات کے منافی ہے۔

بدذوقی کی ایک اور مثال دیکھیے: "اردو ادب میں طنز و مزاح" میں وہ لکھتے ہیں:

> اقبال کی طنز کا دوسرا دائرہ مغربی تہذیب کی ساری بے اعتدالیوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ جب وہ مغربی ہوا کے تھپیڑوں سے اپنی تہذیب کے تناور درختوں کی ٹہنیوں کو ٹوٹتا ہوا دیکھتے ہیں تو بے اختیار ہو جاتے ہیں۔

جوشِ خطابت میں آغا صاحب دوسرا جملہ ایسا لکھ گئے ہیں جو اس ذہنی حالت کے منافی ہے جو طنز کے لیے سازگار ہوتی ہے۔ پھر وہ مثال میں شعر بھی ایسا پیش کرتے ہیں جس میں طنز کی بجائے دانائے راز کی پیش بینی کی ہیبت کی کیفیت ہے، اور یہ بالکل قدرتی بات ہے کیوں کہ شعر اقبال کی نظم "زمانہ" کا ہے جس کا لب و لہجہ کال درشٹا کی گمبھیرتا کا حامل ہے۔

شفق نہیں مغربی اُفق پر یہ جوئے خوں ہے یہ جوئے خوں ہے
طلوعِ فردا کا منتظر رہ کہ دوش و امروز ہے فسانہ

آگے چل کر وہ اسی سلسلے میں خالقِ کائنات سے اقبال کے خطاب میں طنز کے بہت سے تیر و نشتر پنہاں دیکھتے ہیں اور نمونے کے طور پر اقبال کی غزل "اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا" پیش کرتے ہیں۔ طنز میں مزاحِ لطیف کا عنصر نہ ہو تو وہ تشنیع بن جاتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ ان اشعار میں طنز کے تیر و نشتر پنہاں ہیں یا sublime کی وہ کیفیت ملتی ہے جو وسیع و بے کنار کائنات میں ایک مجبور و محکوم لیکن خود آگاہ انسان کی پُرتمکنت آواز سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کی آواز کی امتیازی شان اپنی آواز کو پانے اور cosmic کی سطح پر سرگرم گفتار ہونے کا افتخار ہے۔

بدذوقی کا ایک اور نمونہ مجید امجد پر ان کا مضمون ہے جس میں اُنھیں ارتفاع کا لفظ یاد آتا ہے کیوں کہ "اردو ادب میں طنز و مزاح" لکھتے وقت اُنھوں نے براڈلے کو نہیں پڑھا تھا؛ اب پڑھا ہے تو اس کا استعمال کہیں نہ کہیں تو ہونا چاہیے۔ چناں چہ وہ لکھتے ہیں:

> یہ چند مثالیں مجید امجد کی نظموں میں اس لطیف عنصر کے وجود کا بھی احساس دلاتی ہیں جسے اے سی براڈلے نے ارتفاع (sublimity) کا نام دیا ہے اور جس کے بغیر عظیم شاعری کا تصور ہی ناممکن ہے۔

اس سے قبل وہ لکھ چکے ہیں:

> شاعری میں اس ارفع مقام تک بہت ہی کم لوگ پہنچے ہیں۔ اردو غزل میں غالب اور اردو نظم میں اقبال اور مجید امجد کے ہاں اس وسعت نظری اور کشادگی کا احساس ہوتا ہے۔

اب مجید امجد کی شاعری مجھے بھی پسند ہے، لیکن وہ چند اچھی نظموں کے شاعر ہیں۔ غالب اور اقبال کا کیا ذکر، وہ راشد، فیض اور اختر الایمان کے مقام کو بھی نہیں پہنچتے۔ تنقید شاعری کا محاکمہ ہے، شادی کا منڈپ نہیں کہ غالب اور اقبال کے پہلو میں بٹھا کر براڈلے اینڈ سنز کے کیمرے سے تصویر کھینچ لی تو وہ اُن کے قد کا شاعر ہو گیا۔ تنقید کے اس متکبرانہ ادعائی طریقِ کار میں نودولتیوں کی نخوت جھلکتی ہے جو سمجھتے ہیں کہ بڑوں کے بیچ میں چھوٹے کو جگہ دے کر اسے بھی بڑا بنا دیا؛ جب کہ منکسرانہ مکتبی طریقِ کار شاعر کے واقعی محاسن کو اجاگر کر کے یہ بتانے کا ہے کہ چاہے وہ عظیم ہو یا نہ ہو، مجھے پسند ہے، کیوں کہ چند خوب صورت نظموں کا خالق ہے جو بعض عظیم شاعروں کی نظموں سے بھی زیادہ میرے دل کے قریب ہیں کیوں کہ اس احساس کی ترجمان ہیں جو میرے دَور کا احساس ہے؛ اور گو عظیم شاعروں کا تخیل اتنا آفاق گیر تھا کہ ان کی شاعری میں میرے عہد کے احساسات کی بھی دھڑکن سنائی دیتی ہے، لیکن میرے وقت کے اس minor شاعر میں اسلوب، ڈکشن اور امیجری کے نئے تجربات کے ذریعے میرے گردوپیش کی وہ دنیا سمٹ آتی ہے جس سے میں مانوس ہوں، اور مانوس کی غیر مانوس اسلوب میں شناخت کی یہی ربودگی اسے میرے لیے عظیم نہ سہی، اہم، دل پسند اور معنی خیز بناتی ہے، وغیرہ وغیرہ۔

لیکن کیا کریں، آغا صاحب کو اپنی بھاری بھر کم شخصیت پر اتنا بھروسا ہے کہ وہ سمجھتے ہیں کہ وہ جو بھی بیان دیں گے وہ شخصیت کا ہم وزن ہو گا۔ منکسر مزاج نقاد شخصیت کی بجائے تنقیدی طریقِ کار پر بھروسا کرتا ہے۔ جانتا ہے کہ اگر صحیح طریقِ کار کے ذریعے محنت اور لگن کے ساتھ کام کیا گیا تو کوئی ٹھیک سی بات سوجھنے کے امکانات بڑھ جاتے ہیں۔ شخصیت کا کیا ٹھکانا، بھروسے کی بھینس کی مانند پاڑا ہی جن بیٹھے۔ لیکن آغا صاحب ایسی باتوں سے پریشان نہیں ہوتے؛ پاڑے کو گاے ثابت کرنا اُن کے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ مثلاً ملاحظہ فرمائیے ان کا مضمون "عارف

عبدالمتین ایک آؤٹ سائیڈر"۔

مضمون پڑھ کر سمجھ میں نہیں آتا کہ قابل رحم کون ہے: آغاصاحب، عارف عبدالمتین یا مضمون کا متین قاری۔ آغا صاحب پر یوں رحم آتا ہے کہ اتنی بھی سادہ لوحی کیا کہ بھرم قائم رکھنے کے ہتھکنڈوں سے بھی آدمی واقف نہ ہو، خصوصاً اس وقت جب سوائے بھرم کے اس کے پاس کوئی اور سرمایہ نہ ہو۔ اب تو دہلی میں بھی آغا صاحب کی آمدورفت شروع ہو گئی ہے، جہاں دھان پان نقاد ایسے ہتھکنڈوں کے سبب مسٹنڈے بنے پھرتے ہیں۔ کچھ کر تب اُنھیں سے سیکھ لیتے۔ وہاں بھی بغل گیر ہو کر بغلی گھونسے چلانے کے آداب نہ سیکھے تو کیا سیکھا۔ اب یہی دیکھو کہ دہلی کا ہر نقاد کلیشے الفاظ کا استعمال کتنی چالاکی سے کرتا ہے کہ ہر گانوی اور مالے گانوی ایم اے پاس اور بی اے فیل سبھی قسم کے نقادوں کا ٹولہ کلیشے کو صحرائے علم کا سمٹا ہوا ذرّہ سمجھ کر مرعوب ہو جاتا ہے۔ایسا نہیں کہ آغا صاحب کلیشے کے استعمال کے گُر نہیں جانتے؛ جانتے ہیں، لیکن تنقید میں گُر سے آدمی گرُو نہیں بنتا۔ ایک ہتھکنڈے کو نباہنے کے لیے دوسرے بیسیوں سیکھنے پڑتے ہیں، جو آغا صاحب نے نہیں سیکھے۔ مثلاً آغا صاحب نے آؤٹ سائیڈر کے لیبل کا استعمال "نئے تناظر" میں شامل راشد پر اپنے مضمون میں بھی کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> اپنے معاشرے میں راشد ایک اجنبی ہے، بلکہ اسے اردو نظم کے پہلے آؤٹ سائیڈر کا نام ملنا چاہیے۔

آغا صاحب نام کو اکثر نام ہی سمجھتے ہیں۔ "آزاد ــــ آزادہ روی کی ایک مثال" تو ہم دیکھ چکے ہیں۔ اب راشد کے سلسلے میں اسی گہری سوجھ بوجھ کا اظہار اس طرح ہوتا ہے کہ:

> چناں چہ اس کے ایک مجموعہ کا نام بھی "ایران میں اجنبی" ہے۔

چلیے بات ختم ہو گئی۔ ہمیں پتا چل گیا کہ آغا صاحب آؤٹ سائیڈر کے لفظ سے واقف ہیں۔ لیکن خوف بھی دامن گیر ہو گیا کہ اب وہ محض کلیشے کے استعمال پر قناعت نہیں کریں گے، اس کی تفسیر بھی کریں گے۔ اور چوں کہ ہم آغاصاحب کے مزاج سے واقف تھے، اس لیے جانتے تھے کہ تفسیر تو غلط ہو گی ہی، لیکن غلط شاعر کے حوالے سے ہو گی۔ یہ خوف بعینہٖ ویسا تھا جیسا کہ سرودھرم سمّیلن میں کسی کٹھ ملّا کو، جس سے ہم واقف ہیں، تقریر کے لیے مائیکروفون کی طرف

جاتے دیکھ کر ہمارے دل میں خوف پیدا ہوتا ہے اور زبان سوکھنے لگتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ جینیوں اور سناتن دھرمیوں سے بھرے منڈپ میں وہ کیا کہے گا۔ وہ کہے گا کہ مسلمان انڈا، تیتر، مرغی، گاے، بکرا، بھینس، اونٹ سبھی کا گوشت کھاتے ہیں، اس کے باوجود بھی وہ جینیوں سے زیادہ اَہنسک ہیں؛ اور یہ ثابت کرنے کے لیے وہ گوشت کو بھی ایک قسم کی سبزی ثابت کر کے ہی دم لے گا۔ یہی حال آغا صاحب کا ہے۔

آغا صاحب اپنے مضمون کا آغاز اس طرح کرتے ہیں جس طرح موپاساں اور منٹو اپنے افسانوں کا انجام کیا کرتے تھے۔ کیا چونکا دینے والا جملہ لکھا ہے۔ دیکھیے:

> عارف عبدالمتین بنیادی طور پر ایک آؤٹ سائیڈر ہے۔ اس حد تک کہ آؤٹ سائیڈرز کے مجمع میں بھی وہ ایک آؤٹ سائیڈر ہی نظر آتا ہے۔

یہ تو بالکل ویسی ہی بات ہوئی کہ وہ پچیس آدمی جو پھانسی پر چڑھائے جانے والے ہیں ان میں پانچواں آدمی بنیادی طور پر پھانسی پر چڑھنے والا ہے؛ اس حد تک کہ پھانسی پر چڑھنے والوں کے مجمعے میں بھی وہ پھانسی پر چڑھنے والا نظر آتا ہے۔

آگے چل کر آغا صاحب لکھتے ہیں:

> گھر کی شکست و ریخت سے آؤٹ سائیڈر کا کرب جنم لیتا ہے لیکن عارف عبدالمتین کے لیے اس کا گھر ایک چھوٹی سی جنّت ہے۔ عارف گھر سے اور گھر عارف سے اس طور پر وابستہ ہے کہ اکثر و بیشتر ان دونوں میں تمیز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس کے باوجود عارف آؤٹ سائیڈر ہے۔

یہ پورا بیان وحدت الوجودی ہے، کیوں کہ عارف کو گھر سے اور گھر کو عارف سے پہچاننا وحدت کو کثرت اور ذات کو کائنات سے الگ کرنا ہے۔ لیکن کٹھ ملا کے ہاتھ میں اب مائیکروفون آ گیا ہے؛ اور ہماری زبان تو پہلے ہی سے سوکھنے لگی تھی، اب دل کی دھڑکن تیز ہو گئی ہے، کیوں کہ ب ملا نے "اس کے باوجود" کے الفاظ استعمال کر لیے ہیں جس کے بعد اس کی منطق سر کے بل کھڑی ہو جائے گی اور وہ کہے گا کہ میں جانتا ہوں کہ گاے گوشت پوست کا ایک جانور ہے، اس کے باوجود "بنیادی طور پر" وہ ایک قسم کی سبزی ہے۔ ڈائلما کے سینگ اور گاے کے سینگ دونوں چشم

زدن میں اس کے ہاتھ میں ہوں گے اور سامعین یہ دیکھ کر حیرت زدہ رہ جائیں گے کہ انھیں وہ گاجر مولی سمجھ رہا ہے اور ثابت کر رہا ہے، اور ثابت کرنے کے لیے وہ گاے کے اندرون میں چھلانگ لگاتا ہے جہاں اس کی منطق کی آنکھ کو گاے کی آنت میں گھاس نظر آتی ہے جو نباتات ہے۔ نباتات اس چراگاہ کی یاد دلاتی ہے جو گاے کے اجتماعی لاشعور میں جنت کی گمشدہ آرکی ٹائپ کی صورت تیرتی ہے۔ گاے اس جنت سے کیوں نکلی؟ اس کے لیے ہمیں "آں دفتر را گاؤ خورد" کی ضرب المثل پر غور کرنا پڑے گا۔ گویا گاے نے علم کا پھل چکھا، سڑک پر اخبار کے ٹکڑے بھی کھا گئی۔ اخبار کا کاغذ بھی درخت ہی سے بنتا ہے، اور درخت کے نیچے بُدھ کو گیان بھی حاصل ہوتا ہے اور درخت کو چارہ بھی، اور بُدھ اہنسا کا سبق دیتے ہیں اور گاے دودھ دیتی ہے، جس سے بقول اسمٰعیل میرٹھی اور سترّ اسّی چیزیں ایسی بنتی ہیں جو اہنسا کے ماننے والے شاکاہاری اور ماساہاری دونوں مزے سے کھاتے ہیں اور ہری کا نام لیتے ہیں جو خدا کا نباتاتی روپ ہے۔ مجمع میں ایک چیخ سنائی دیتی ہے، بھگدڑ مچ جاتی ہے، کیوں کہ فدوی زور سے اللہ اکبر کا نعرہ لگاتا ہے اور بے ہوش ہو جاتا ہے۔ اور دوسرے روز مولانا راستے میں مجھے گھیر لیتے ہیں، کھا جانے والی نظروں سے گھورتے ہیں اور کہتے ہیں: "تم سے یہ توقع نہیں تھی۔ آخر انسانیت کے کچھ تقاضے ہیں۔ جب قوم کی اَنا مجروح ہوتی ہے..."

خیر یہ تو میری انشائیہ نگاری ہوئی جس نے میری تنقید کو، جو ویسے ہی آبرو باختہ تھی، آبرودار نقادوں کی نظر میں ملیامیٹ کیا۔ آئیے دیکھیں کہ "ثقہ نقاد" اس کے باوجود عارف آؤٹ سائیڈر ہے" کے بعد کیا فرماتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> کیوں کہ اسے ہر لحظہ یہ خوف دامن گیر رہتا ہے کہ کہیں اس کے گھر کی جنت اس سے چھن نہ جائے۔ اس خطرے کی دو وجہیں ہیں۔ ایک یہ کہ عارف کے لاشعور میں یہ بات ایک نسلی یاد کے طور پر موجود ہے کہ جنت آدم سے اس لیے چھن گئی تھی کہ اس نے علم کے پھل کو چکھ لیا تھا۔ اور عارف بھی علم کے پھل سے فیضیاب ہو چکا ہے۔

آغا صاحب بلند و بالا نقاد ہیں۔ قطب کی لاٹ کو بھی چھڑی کی طرح گھماتے چہل قدمی کو نکل جاتے

ہیں۔ خوش قسمت ہیں وہ لوگ جو ان کی راہ میں نہیں آتے۔ لیکن کیا کریں، تنقید کی شاہراہ ایسی ہے جس میں ہر ایک سے علیک سلیک رہتی ہے۔ جی تو یہی چاہتا ہے کہ خاموش رہیں۔ ایک غلط فہمی ہو تو آدمی دور کرے؛ مغالطوں کے ٹھاٹھیں مارتے سمندروں کے کھارے پانی کو میٹھا کرنے کی کیمسٹری کا سبق ابھی مجھے اردو کے پروفیسروں سے سیکھنا ہے۔ میری لٹیا میں تو چلو بھر علم ہے۔ بطور گنگا جل آغا صاحب کی خدمت میں پیش کرتا ہوں کہ بے چارے عارف کو اجتماعی لاشعور کے سمندر میں ڈبونا ہی ہے تو تھوڑا بہت پاون کر کے ڈبوئیں، پونیہ کا کام ہے۔

عارف عبدالمتین کے لیے گھر جنت ہے۔ بقول آغا صاحب انسانوں سے اسے محبت ہے، وہ اجتماعی اخوت اور مساوات کے خواب دیکھتا ہے، معاشرتی قدروں پر اس کا ایمان راسخ ہے اور وہ انسانوں کو محبت کے رشتے میں پرویا ہوا دیکھنے کا آرزومند ہے۔ پھر اسے آغا صاحب جیسے دوست بھی ملے ہیں۔ علم کا پھل اس نے چکھا تو کیا ہوا، آغا صاحب تو پورا درخت چبا کر بیٹھے ہیں۔ دونوں کا آؤٹ سائیڈر ہونا اتنا ہی غیر ممکن ہے جتنا مرد کا حاملہ ہونا۔ دونوں نہ صرف یہ کہ بے حد ان سائیڈر ہیں بلکہ squares ہیں۔ پھر آغا صاحب آؤٹ سائیڈر کو بھی گویا تمغۂ افتخار سمجھتے ہیں، حالاں کہ باغی کے برعکس آؤٹ سائیڈر ایک نہایت ہی ہولناک اور کربناک فینومینا ہے۔ باغی گردوپیش کی دنیا کو اور اس کے رسوم کو شناخت کرتا ہے، acknowledge کرتا ہے، لیکن اُنھیں قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے، ان کے خلاف بغاوت کرتا ہے؛ اور بغاوت میں اقدار کا شعور ہوتا ہے۔ آؤٹ سائیڈر گردوپیش کی دنیا اور اس کی رسوم کو شناخت ہی نہیں کر پاتا اس لیے انھیں قبول کرنے یا ان کے خلاف بغاوت کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ وہ ایک ایسا وجود ہے جو عدم سے زمین پر پھینک دیا گیا ہے اور اسے زمین کی ہر چیز اجنبی لگتی ہے۔ یکایک اور کلّی طور پر کائنات اور گردوپیش کی دنیا سے اس کا رشتہ ٹوٹ گیا ہے۔ اس ایکٹر کی مانند جو اسٹیج کے سیٹ اور سازوسامان سے اپنا تعلق گنوا بیٹھا ہو، وہ میکانکی طور پر حرکات و سکنات کرتا ہے، مکالمے بولتا ہے، لیکن دوسرے لوگوں سے اپنے تعلّقات کی معنویت کو سمجھ نہیں پاتا۔ دنیا اس کے لیے سنگین جس کے آرپار دیکھا نہ جا سکے، اور فطرت غیر انسانی اور اجنبی بن گئی ہے۔ وہ دوسرے انسانوں کے وجود کی معنویت کا احساس بھی کھو بیٹھا ہے۔ وہ آدمی جو کانچ کے کیبن میں ٹیلیفون

پر گفتگو کر رہا ہے، اسے آؤٹ سائیڈر دیکھتا ہے اور سوچتا ہے: "وہ کیوں جیتا ہے؟" موت کے یقینی ہونے کا خیال اس احساس کو زیادہ تاریک بناتا ہے۔ آؤٹ سائیڈر مانوس انسانی جذبات تک محسوس کرنے کی اہلیت کھو بیٹھتا ہے۔ اسے اپنی ماں کے مرنے پر وہ غم تک نہیں ہوتا جو بطور ایک انسان کے اسے ہونا چاہیے۔ احساس کی سطح پر آؤٹ سائیڈر dehumanization کی ہولناک ترین اور تاریک ترین سطح پر گر سکتا ہے، جیسا کہ بیکٹ کے ڈراموں اور ناولوں سے ظاہر ہے۔ یہ احساس رومانی بے معنویت اور nihilism سے بھی بہت زیادہ گہرا اور بہت زیادہ دل دہلا دینے والا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ آؤٹ سائیڈر کسی فلسفے کا نام نہیں، بلکہ وہ تو کائنات میں ایبسرڈ (absurd) کے احساس کا نمائندہ ہے۔ یہ بات بھی نہ بھولنی چاہیے کہ ایبسرڈ کا احساس اور چیز ہے، ایبسرڈ کا فلسفہ دوسری چیز۔ احساس کا بیان کامیو کے ناول "آؤٹ سائیڈر" میں ہوا ہے، اور فلسفے کا بیان "متھ آف سِسی فَس" میں۔ احساس کی سطح پر ضروری نہیں کہ آؤٹ سائیڈر یا ایبسرڈ کا فلسفہ بغاوت پر منتج ہو، جیسا کہ ایبسرڈ کے ڈراموں اور ناولوں سے ظاہر ہے۔ لیکن فلسفے میں بغاوت ایبسرڈ کے احساس سے نجات کا راستہ ہے؛ کیوں کہ اگر ایبسرڈ کا احساس سچا ہے تو سب سے اہم سوال یہی ہے کہ اس سے نجات کا راستہ کیا ہے؟ خود کشی یا desperate hope؟ اسی لیے کامیو کی کتاب کا آغاز ہی اس جملے سے ہوتا ہے کہ "سچا اور سنجیدہ فلسفیانہ مسئلہ ایک ہی ہے: خود کشی کا مسئلہ۔ کیا زندگی اس تمام غم والم کی صحیح قیمت ہے جو آدمی اسے گزارنے کے لیے اٹھاتا ہے؟" بڑا بھیانک اور روح فرسا خیال ہے جو رومانیوں کے کرب سے بہت آگے کی چیز ہے۔ اسی لیے کامیو کا کیا سوال، آغا صاحب عارف اور راشد کے احساس کو بھی نہیں سمجھ سکے ہیں۔ ان کی ہر بات اُلٹی ہے۔ عارف کے متعلق یہ بات کہنا کہ "مگر عارف معاشرے کا باغی نہیں جیسا کہ ایک آؤٹ سائیڈر ہوتا ہے"، اتنا ہی احمقانہ ہے جتنا کہ راشد کے متعلق کہ "وہ آؤٹ سائیڈر بھی ہے اور باغی بھی"۔ راشد کی بغاوت رومانی اور سماجی ہے، اور گو وہ مابعدالطبیعیاتی بھی بنتی ہے لیکن اتنی شدّت اختیار نہیں کرتی کہ بائرنک ہیرو (Byronic hero) کو جنم دے کیوں کہ آرزوؤں کے الاؤ میں جل کر وہ کندن بن کر نکلتی ہے اور آرزومندی اور elan vital کا پُرشوق نغمہ راشد کو مطلق nihilism سے بچا کر اس کی رومانیت کو لبرل ہیومنزم کے دھارے سے جا ملاتا ہے، اور اس

طرح اقبال کے برعکس راشد کا مغربی ذہن مشرق کی پارینہ اور کھوکھلی رومانی اقدار سے مکمل سرکشی کرتا ہے۔ رہا عارف کا معاملہ تو جب آغا صاحب قطب کی لاٹ بغل میں دبائے عارف کے جنت نشاں گھر کو توڑتے پھوڑتے یہ کہتے ہوئے داخل ہوتے ہیں کہ "اس کے یہاں یہ احساس جاگا ہے کہ کہیں موت اس کو ختم نہ کردے اور یوں گھر اس کے وجود سے کہیں محروم نہ ہوجائے"، تو ٹنگڑ کے حکیم صاحب سے یہ توڑپھوڑ دیکھی نہیں جاتی؛ وہ چلّا کر کہتے ہیں:

> "آغا میاں! عارف صاحب کو کچھ نہیں ہوا، صرف اعصاب خراب ہوگئے ہیں۔ خراب شاعری کرنے سے اکثر ہوجاتے ہیں۔ یہ لو مفرحِ مسکین مروارید والی۔ ایک ایک ماشہ صبح شام چاٹ لیا کریں اور اس پر پاؤ بھر دودھ اس گائے کا پی لیں جو بقول ہمارے مولانا کے اصل میں بیگن ہے۔ اور اس لیے کرشن کالا جو گایوں کا رکھوالا بھی ہے کنہیالال کپور کو اس وقت یاد آیا جب اُنھوں نے بیگن کی تعریف اس طرح کی: رنگ میں تم ہو کرشن مراری۔"

تعجب ہوتا ہے کہ آغا صاحب تنقید میں پامال تصوراتِ نقد اور فرسودہ خیالی سے زندگی بھر نجات حاصل نہ کرسکے۔ داخلیت اور خارجیت، جزو اور کل، انفرادیت اور اجتماعیت، شخصیت اور شاعری، فطرت اور حب الوطنی، گوشت پوست کی عورت اور غیر گوشت پوست کی عورت کی ان کے یہاں اتنی بھرمار اور تکرار ہے کہ طبیعت گھبرا اٹھتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ آغا صاحب کے یہاں چند نئے تصورات بھی ملتے ہیں ـــــ مثلاً غوّاصی، ثنویت، خطِ مستقیم اور دائرہ، اساطیر اور اجتماعی لاشعور، دھرتی پوجا اور جنگل ـــــ لیکن یہ تصورات جادوگر کے منتر کی مانند ان کی ذاتی ملکیت ہی رہتے ہیں؛ کوئی دوسرا نقاد اس منتر کو پڑھ کر مضامین کے طوطامینا اُڑا نہیں سکتا۔ گویا آغا صاحب کے تصورات اُردو تنقید کی روایت یا نئے نقاد کے شعور کا جزو نہیں بن سکے؛ کیوں کہ بنتے جب کہ ان کے تخلیقی امکانات خود آغا صاحب کی تنقید میں ظاہر ہوتے۔ آغا صاحب کا المیہ وہی ہے جو لسانی نقاد کا ہے۔ ایکسپرٹائز (exprtise) سے خود ایکسپرٹ کی تنقیدوں پر تھکن طاری ہو جاتی ہے۔ ایک بار اس نے دیکھ لیا کہ دندانی آوازیں نظم میں کیا تان اڑاتی ہیں تو اُس کے اور اُس

کے مقلدوں کے پاس سوائے اس کے کوئی اور چارہ نہیں رہتا کہ تمام شاعروں کے منھ کھول کھول کر ان کی ۔۔ی کا معائنہ کرتے پھریں۔ ہر شاعر میں ثنویت کا ذکر اتنا ہی اکتا دینے والا معلوم ہوگا جتنا کہ صنعتِ تضاد کا ذکر۔ غوّاصی تو ایک تخیلی یا تخلیقی عمل ہے جس کی پُراسراریت پردۂ اخفا میں رہتی ہے؛ تنقید کا موضوع وہ آبدار موتی ہیں جو غوّاصی کے عمل کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ جوہری کی طرح نقاد ان کی پرکھ کرتا ہے اور یہی پرکھ اس کی تنقیدی قابلیت کی کسوٹی بنتی ہے۔ آغا صاحب میں پرکھ کا مادّہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ ان کے یہاں کسی ایک نظم، افسانے یا ناول کا ایسا تجزیہ نہیں ملے گا جس سے فن پارے کی کوئی معنوی اور فنی جہت بے نقاب ہو۔ آغا صاحب یا تو سادہ لوح ہیں یا خود فریب، کہ اپنے الفاظ کے پھیلائے ہوئے جال کو وہ دیکھ نہیں پاتے؛ ورنہ اُنھیں پتا لگ جاتا کہ وہ جو کچھ بطور نوادرات کے پیش کر رہے ہیں وہ محض سطحیات ہیں۔ مثلاً فیض پر ان کا مضمون "انجماد کی ایک مثال" دیکھیے، جس کے بارے میں باقر مہدی بہت پہلے یہ لکھ چکے ہیں کہ "وزیر آغا کی عقلمندی کی انتہا تو یہ ہے کہ راجہ مہدی علی خاں کی تعریف اور فیض کی مذمت کی ہے۔ اسی سے ان کی ناقدانہ نظر کا پتہ چل جاتا ہے۔" مضمون میں وہ فیض کے نقطۂ نظر کا دو صفحات میں جو تجزیہ کرتے ہیں اس کا خلاصہ یہ ہے:

> "نقش فریادی" میں فیض نے ایک ایسا نقطۂ نظر پیش کیا ہے جو تین عنصر سے مل کر مرتب ہوا ہے۔ اس نقطۂ نظر کا پہلا عنصر ہے رومان سے حقیقت کی طرف گریز ... دوسرا عنصر ہے حال کے کرخت اور سنگلاخ حقائق کا شعور ... آخری عنصر ہے بیداری اور روشن مستقبل کی امید۔

عناصر کی شناخت کی یہ کیمیا گری بعینہ ایسی ہی ہے جیسا کہ آج کسی کا بڑی تحقیق و تدقیق کے بعد یہ اعلان کرنا کہ سگریٹ میں نکوٹین اور ٹماٹر میں وٹامن ہوتا ہے، یا تنقید میں یہ اعلان کرنا کہ اختر شیرانی کی شاعری کی محبوب گوشت پوست کی عورت ہے یا اقبال کا فوق البشر مضبوط ہڈیوں کا آدمی ہے۔

اسی طرح دھرتی پوجا کا تصور آپ سے فطرت پرستی اور حب الوطنی کے انھی پارینہ تصورات کو اگلوائے گا جو آغا صاحب پر مضامینِ غیب کی صورت میں نازل ہوئے ہیں۔ آپ نے حب

الوطنی پر ایڑی چوٹی کا زور لگایا تو زیادہ سے زیادہ آٹھویں جماعت سے نویں جماعت میں چڑھ جائیں گے — جیسا کہ اقبال کے "ہمالہ" پر آغا صاحب کی چڑھائی سے ظاہر ہے — یا پھر اس قسم کے جملے لکھیں گے کہ "اس لحاظ سے دیکھیے تو مولانا (محمد حسین) آزاد وہ پہلے وطن دوست پاکستانی تھے جو ہندوستان کی دھرتی پر پیدا ہوے"۔ اس بیان میں اس سیاسی لیڈر کی آوازِ بازگشت سنائی دیتی ہے جو یومِ آزادی پر محلّے کے خستہ حال پرائمری اسکول پر قومی جھنڈا لہرانے آیا ہے۔ چوں کہ ایسے لیڈر بھی عموماً آٹھویں جماعت ہی پاس ہوتے ہیں اس لیے ایسے خیالات سے تنگ گلیوں کے جلسوں کا کام چل جاتا ہے۔ جہاں تک حب الوطنی کا تعلق ہے آغا صاحب کی تنقید میں س کی اتنی ہی فراوانی ہے جتنی کہ منوج کمار کی فلموں میں۔ دونوں کے مقابلے میں باقی تمام اہلِ وطن تو آؤٹ سائیڈر ہی لگتے ہیں۔ ڈاکٹر جانسن کا ایک بہت ہی پامال قول ہے کہ "حب الوطنی بدمعاشوں کی آخری پناہ گاہ ہے۔" یہ قول ڈاکٹر صاحب پر اس لیے صادق نہیں آتا کہ بدمعاشی کا عنصر جتنا راقم الحروف میں ہے اس کا عشرِ عشیر بھی آغا صاحب میں ہوتا تو مضمون کے آغاز ہی میں مَیں ایلیٹ کا وہ قول نقل کر دیتا جو اس نے ڈاکٹر جانسن کے متعلّق کہا تھا کہ "جانسن ایک خطرناک نقاد ہے۔ اس پر احتیاط سے قلم اٹھانا چاہیے"۔ اور آغا صاحب ڈاکٹر جانسن کی تنقیدیں غور سے پڑھتے تو انھیں پتا چل جاتا کہ تنقید کے پل صراط پر مال روڈ کی طرح چہل قدمی کرنے میں ٹکڑے ہو جانے کا خدشہ ہے، اس لیے احتیاطاً دو چار بکرے حلال کر لینے چاہییں۔ نقاد کا قلم اُسی وقت اچھا چلتا ہے جب وہ قصاب کے بُغدے اور جراح کے نشتر کے استعمال پر قابو پا لیتا ہے۔

رہا آرکی ٹائپل تنقید کا معاملہ تو یہ چیز مغرب میں بھی نئی ہے، گو اساطیر سے دلچسپی انسان کا پرانا مشغلہ ہے۔ شکیل الرحمن اور وزیر آغا دونوں قابلِ مبارکباد ہیں کہ اردو میں انھوں نے اس طرزِ تنقید کو روشناس کرایا۔ میں دونوں کے سر سہرا باندھتا ہوں لیکن سہرا پڑھنے کے لیے تیار نہیں، کیوں کہ تنقید تو صنف ہی ایسی ہے کہ سخن گسترانہ بات مطلع ہی سے شروع ہو جاتی ہے۔ چوں کہ دونوں نقادوں نے اس طرزِ تنقید کے نہ تو طریقِ کار پر روشنی ڈالی ہے نہ اچھے نمونے پیش کیے ہیں، اس لیے نقاد نہ تو ان سے یہ بات جان سکتا ہے کہ آرکی ٹائپ کی تعریف کیا ہے، اس کی پہچان کی نشانیاں کیا ہیں، شعر و ادب میں آرکی ٹائپ کا تخلیقی عمل کس نوع کا ہوتا ہے، کوئی

استعارہ یا علامت آر کی ٹائپ کیسے بنتی ہے، اور آر کی ٹائپ بننے کی صورت میں اس میں کون کون سی صفات پیدا ہوتی ہیں جو نظم کے حسن کی ضامن ہوتی ہیں؛ نہ ہی وہ آر کی ٹائپل تنقید کو نظم کی اسطوری تفسیر، یا نظم کے مواد کی انتھروپولوجیکل تحقیق، اور نظم کی جمالیاتی قدروں کے تنقیدی محاکمے سے الگ کر کے ان کے درمیان جو نازک فرق ہے اس کو سمجھ پاتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ طوفانِ نوح کی اس کی تفسیر تلمیحاتی تفسیر کا رنگ اختیار کر لے، اس نوع کے دوسرے طوفانوں کی اساطیر کا بیان محض pedantry میں منتج ہو اور یہ سب کام کرتے وقت وہ اس بنیادی نکتے کو فراموش کر جائے کہ جس نظم یا افسانے کے حوالے سے اس نے اپنے ان مدرسانہ مشاغل کا جواز ڈھونڈا ہے وہ نظم یا افسانہ یا ان فنکارانہ محاسن اور جمالیاتی قدروں کا حامل ہے بھی یا نہیں جو اس نوع کی خامہ فرسائی کو حق بجانب ٹھہرانے کا موجب بنتی ہیں۔

مغرب کے چند اسطوری نقادوں مثلاً رچارڈ چیسر، پرلس سلوٹ، نارتھ روپ فرائی، ماڈ باڈکن، گلبرٹ مرے، فلپ وحیل رائٹ، پروفیسر نوویل وغیرہ کا گہری نظر سے مطالعہ کرتے تو انھیں اس طرزِ تنقید کی گہرائیوں کے ساتھ اس کی حدود کا بھی اندازہ ہوتا۔ نام تو اور بھی یاد آئے ہیں لیکن خواہ مخواہ علی گڑھ کے ماہرِ نفسیات کو زحمت دینا نہیں چاہتا کہ چلّا کر اعلان کرے کہ چار کتابوں کی چارخانہ دار تہمد سے کیا ہوتا ہے، اصل چیز تو بصیرت ہے جو آدمی لنگوٹی میں بھی پیدا کر لیتا ہے۔ ایک بُدھ سادھو نے راقم الحروف سے گفتگو کے دوران بیان کیا تھا کہ ایک بار حسرت موہانی نے اس سے کہا تھا کہ عجیب ہے آپ کا مذہب بھی جس میں خدا ہی کی کوئی جگہ نہیں۔ آج کا ادب بھی کچھ ایسا ہی ہے کہ اس میں کتابوں ہی کی گنجائش ہی نہیں۔ کتاب کا نام لیجیے اور name droppping کی پھبتی سنیے۔ آغا صاحب تو کند ذہن ہیں ہی، میں ان سے بھی زیادہ ٹھوٹ اور غبی واقع ہوا ہوں، اور اسی لیے آغا صاحب سے زیادہ ذہین نقادوں کو پڑھتا رہتا ہوں تاکہ کم سے کم اتنی عقل تو پیدا ہو جائے کہ اسطوری تنقید کے دامِ تزویر میں جب اُلجھ جاؤں تو اس مدّعا کے معنی پوچھ سکوں جس کا نام عنقا ہے۔

داخلیت اور خارجیت کا معاملہ لیجیے۔ اردو نقادوں نے ان دو تاروں سے سرگم پیدا کرنے کی کوشش کی لیکن سوائے شور کے کچھ پیدا نہ ہوا، کیوں کہ بطور تنقیدی اصطلاحوں کے دونوں الفاظ

بے معنی ہیں۔ خود آغا صاحب کو تھوڑا بہت اس بات کا احساس ہے جیسا کہ وہ "کروٹیں" کے ابتدائی صفحات میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

> ہر چند شعر کی یہ تقسیم (داخلی اور خارجی) محض رسمی ہے اور ایک ہی شاعری کے کلام میں مختلف زاویہ ہائے نظر کے نمونے بھی مل جاتے ہیں۔ پھر بھی شاعری کے مطالعہ میں اس تقسیم کی صداقت اور افادیت سے انکار ممکن نہیں۔

یہ "انکار ممکن نہیں" کے الفاظ ہی آغا صاحب کو ڈانٹے کے جہنم کے اس طبقے کا آدمی بناتے ہیں جہاں وہ فرشتے اپنی سزا بھگت رہے ہیں جنھوں نے نہ انکار کیا نہ اقرار۔ اسی لیے میں نے قصاب کے بغدے کا ذکر کیا ہے کہ فرسودہ روایات اور کلیشے تصورات سے حتمی انحراف کے بغیر فکر کو نئی راہ نہیں سوجھتی۔ چناں چہ داخلیت خارجیت کی دو ٹانگ والی مرغی، جواب تو خیر سے بالکل کڑک ہو چکی ہے، آغا صاحب کی تنقید میں ہر شاعر کے گھونسلے میں انڈا دیتی نظر آتی ہے۔ چناں چہ "میر نہاں خانۂ دل کے شاعر تھے اور سودا کا قلم خارجی زندگی کی عکاسی میں اپنی نظیر نہیں رکھتا تھا" جیسے پارینہ بیانات سے لے کر ایسے پراسرار بیانات تک مل جاتے ہیں کہ "اردو نظم میں داخلیت کی دوسری رَو نیچر شاعری کی صورت میں نمودار ہوئی۔ ہم بظاہر خارجیت کی اس رو کو داخلی رجحان ہی کے تحت متصور کرتے ہیں۔" مرغی انڈے دیتی چلی جاتی ہے لیکن اس پر بیٹھتی نہیں، اس لیے خیال کا چوزہ پروبال پیدا کیے بغیر ہی دم توڑ دیتا ہے۔ مثلاً "میراجی کی نظم میں خارجی زندگی اور داخلی زندگی کا تضاد بھرا پڑا ہے۔" ("مزاج")۔ "نظم کی اصل جست باہر سے اندر کی طرف ہے بعینہ جیسے غزل کی جست اندر سے باہر کی طرف ہے۔" چوزہ جب پروبال پیدا کرتا ہے تو فکروجذبہ کی ثنویت پیدا کرتا ہے جو داخلیت اور خارجیت ہی کا دوسرا روپ ہے۔ آغا صاحب لکھتے ہیں:

> جذبے سے ایک بڑی حد تک بے اعتنائی کی یہ روش، جسے حالی نے رائج کیا، حالی سے لے کر اقبال تک اردو نظم پر مسلط دکھائی دیتی ہے، چنانچہ حالی کی قومی شاعری، جوش کی انقلابی شاعری اور کسی حد تک اقبال کی فلسفیانہ شاعری دراصل ایک ہی طریق کار کے مختلف روپ ہیں۔
>
> ("کروٹیں")

تنقید کا کام شاعری میں نازک اور لطیف افکار واحسات کے گھلتے ملتے رنگوں کی شناخت اور تعریف ہے۔ آغا صاحب مرغی خانے کے سامنے کھڑے ایک قسم کی مرغیوں کو دوسری سے الگ کرتے ہیں۔ پھر تقسیم ٹھیک نہیں معلوم ہوتی تو ایک دو کی گردن پکڑ کر اس خانے سے دوسرے خانے میں لے جاتے ہیں۔ بس تنقید کی پوری قوت اس اَدل بَدل میں صرف ہو جاتی ہے۔ انفرادیت پر اتنی لن ترانیاں کرنے کے باوجود آغا صاحب اتنی سی بات نہ جان سکے کہ جب ہر اہم شاعر منفرد ہے تو ایک ہی لیبل تلے ان کی خانہ بندی ناممکن ہے۔ اب آغا صاحب کے محولہ بالا بیان پر غور کیجیے، ہر بات اُلٹی کہی ہے۔ اگر بالفرض جوش کی انقلابی شاعری خراب ہے تو اس کا سبب جذبے سے بےاعتنائی نہیں بلکہ فکر کی قیمت پر جذبے کا وفور ہے۔ حالی کی "مسدس"، جس کی عظمت کا اعتراف خود فراق کو ہے، اور ان کی بعض اچھی قومی اور سماجی نظموں کا حسن جذبات کے کفایت شعارانہ استعمال کا رہینِ منت ہے۔ کفایت شعاری کو کنجوسی یا قلاشی سمجھنا مسلمانوں کے اس فضول خرچ طبقے کا شیوہ تھا جس کی مذمت "مسدس" میں ملتی ہے۔ جس نظم نے ہزاروں لاکھوں کو بھرے جلسے میں رُلایا ہو اس کے شاعر کو منصوبہ بند اور جذبے سے بےاعتنا کہنا تعمیم کا وہ پھندا ہے جس پر نقاد خود پھانسی پر چڑھتا ہے۔ رہا اقبال تو آج، جب کہ شاعری زیادہ سے زیادہ intellectual بن رہی ہے اور صیقل شدہ دانشوری آرائشی اسلوب کو برہنہ گفتاری کا حسن عطا کر رہی ہے، اقبال کی فلسفیانہ شاعری پر لوگ ایک نئے ہی انداز سے سوچ رہے ہیں۔

کچھ یہی عالم انفرادیت اور اجتماعیت کی ثنویت کا ہے۔ آغا صاحب کی حالت اس صنوبر کی سی ہے جو باغ میں آزاد بھی ہے پابہ گِل بھی ہے۔ مسئلہ کیسے حل ہوتا، جبکہ آغا صاحب شاعرانہ انفرادیت کو سماج میں فرد کے مقام سے گڈمڈ کرتے ہیں۔ ڈور جتنی سلجھاتے ہیں اتنی ہی الجھتی جاتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> (اقبال کے یہاں) "پہلی صورت میں فرد زمین کے ساتھ چمٹا ہوا تھا جیسے
> ماں کے ساتھ، موخرالذکر کیفیت کے تحت سماج اور فرد کا رشتہ مشین اور
> اس کے پرزے کا رشتہ ہے۔ فرد قائم ربطِ ملت سے ہے تنہا کچھ نہیں۔

پھر آغا صاحب متوازن نظریے کا ذکر کرتے ہیں جو صنوبر والا ہے۔ غیر شعوری طور پر میں نے بھی

آغا صاحب کو صنوبر کہہ کر کیسی توازن کی مثال پیش کر دی۔ بہر حال، پھر آغا صاحب لکھتے ہیں:

> یہی وہ مقام ہے جہاں اقبال اردو نظم گو شعرا کی قطار سے بالکل الگ ہو جاتا ہے اور پھر انفرادیت کا علمبردار بن کر نمودار ہوتا ہے۔

پھر وہ لکھتے ہیں:

> بے شک اقبال نے فرد کو پوری طرح آزاد ہو جانے کی اجازت نہیں دی، لیکن اسے جزوی طور پر آزاد کر کے مکمل آزادی کی طرف گامزن ضرور کیا ہے۔

پھر ایک اور مقام پر وہ لکھتے ہیں --- اب کہاں تک آغا صاحب کے اقتباسات دیتا پھروں گا۔ جانے دیجیے، اُلجھتی ڈور میں آپ بھی کتنا اُلجھیں گے۔

اقبال اور آغا صاحب سے کیا ہوتا ہے۔ فرد کو آزاد ہونا تھا سو ہو گیا اور ایسا مادر پدر آزاد ہوا کہ ایک ہی جست میں صنوبر، پرزے والی مشین اور بچے والی ماں کو پھلانگ گیا۔ آغا صاحب کی باتیں نئے دور اور نئی شاعری سے اپنی relevance ہی کھو چکی ہیں۔

یہی عالم جزو اور کل اور اندر کے کل (اجتماعی لاشعور) اور باہر کے کل (معاشرہ) کا ہے۔ ذرا دیکھیے، آغا صاحب اندر باہر کیسی نکل پینٹھ کر رہے ہیں۔ "اپنی ذات کو یوں مَس کرنے کے بعد ان شعرا نے اس رستے کا رُخ باہر کی طرف موڑ دیا۔" پھر لکھتے ہیں:

> اب شعرا نے اندر سے باہر کے کل کی طرف جست بھرنے کی کوشش کی ہے۔ باہر سے اندر کے کل کی طرف نہیں آئے۔

پھر لکھتے ہیں:

> وہ (ندیم) زمانہ کی تازہ کروٹوں سے ہم آہنگ ہو کر خارجی کل کے بجائے داخلی کل کی طرف پوری طرح متوجہ ہو گیا۔

("مزاج")

اور یہاں سب سے اہم سوال پیدا ہوتا ہے آغا صاحب کی زبان اور تنقیدی اسلوب کا۔ میں تو خیر جنم کا بدزبان ہوں جس سے اہلِ زبان مع اہل و عیال کے بارہ پتھر دور رہتے ہیں، لیکن ثقہ

نقادوں کے یہاں بھی خراب اسالیب کی اتنی بھرمار ہے، زبان سلوٹوں سے اور جملے کروٹوں سے اتنے بھرے ہوئے ہیں، اور تکرار کی وجہ سے ایک دوسرے پر اس طرح رینگتے ہیں کہ اردو تنقید کا ایک وافر حصہ گجری بازار کا وہ قطعہ نظر آتا ہے جہاں پنجروں میں سانڈے اور سانپ بکتے ہیں جو تنقیدی جارگون کے جملوں کی طرح زمین پر پیٹ کے بل رینگنے والے سرد جانور ہیں۔ تنقیدی زبان کے دل فریب اور دلچسپ ہونے پر میرا اصرار اسی سبب سے ہے کہ تنقید کا تعلق شعروادب سے ہے جو حسن و مسرّت کا سرچشمہ ہے۔ سوال زبان کے شاعرانہ ہونے کا نہیں بلکہ عالمانہ ہونے کا ہے؛ جس کا مطلب نہ تو یہ ہے کہ وہ مقطّع اور شریفانہ ہو، نہ ہی یہ کہ وہ پھکڑ اور ظریفانہ ہو، بلکہ اس میں ایک ایسی متین شگفتگی ہو جس کا زیروبم احساس کی نازک لرزشوں کو جن کا دائرہ غنائیت سے لے کر ظرافت تک پھیلا ہوا ہے، چھو سکے۔ زبان کی خرابی نتیجہ ہوتی ہے فکر کی خرابی کا۔ آغا صاحب کے پاس خیالات کی پونجی بہت کم ہے؛ ان میں سے بھی جو سکّے کھوٹے نہیں وہ اب زنگ آلود ہو گئے ہیں۔

حیرت تو اس بات ہے کہ ''سحرالبیان'' اور ''گلزارِ نسیم'' تک پر اُن کے پاس کہنے کے لیے وہی باتیں ہیں جو منظر نگاری، جذبات نگاری اور ایجازِ بیان کے سلسلے میں اردو کے مولوی نقادوں کے بعد مدرّس نقاد اپنی کتابوں میں دُہراتے آئے ہیں۔ مزید حیرت کی بات یہ ہے کہ مثنویوں سے اشعار کی مثالیں بھی وہی دی گئی ہیں جو درسی کتابوں میں ضرب المثل بن چکی ہیں۔ آغا صاحب کے برعکس ''گلزارِ نسیم'' پر اختر احسن کا مضمون دیکھیے جو کسی زمانے میں رسالہ ''سات رنگ'' میں شائع ہوا تھا اور اسطوری تنقید کی ذہین مثال تھا، کیوں کہ اختر احسن نے نہایت طبّاعی سے ایڈیپس کامپلکس کی روشنی میں مثنوی کا تجزیہ کیا تھا۔ بطور تنقید کے یہ مضمون اتنا ہی ذہین لیکن ساتھ ہی اتنا ہی ناکام تھا جتنا کہ ہملٹ پر مشہور ماہرِ نفسیات ارنسٹ جونس کی کتاب۔ میں نے بہ یک وقت ذہین اور ناکام کیوں کہا، یہ ایک طویل بحث ہے جس کی یہاں گنجائش نہیں۔ میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ مثنویوں کا کینوس اسطوری تنقید کے اچھے مواقع فراہم کرتا ہے، لیکن آغا صاحب نے ان سے فائدہ نہیں اٹھایا۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ آغا صاحب میں اپج اور طبّاعی کا مادّہ بہت کم ہے۔ تنقید میں ان کی فکر اور تخیل کا پارہ زیرو ڈگری سے بہت کم بلند ہوتا ہے۔ یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ ان کے

یہاں معنی خیز تشبیہات اور بولتے ہوئے استعاروں کا زبردست فقدان ہے۔ اوّل تو اُنہیں کوئی تشبیہ سوجھتی ہی نہیں اور سوجھتی ہے تو واقعہ نگاری میں بدل جاتی ہے کہ مثلاً سیاح کسی دوسرے شہر میں جائے تو وہ چیزوں کو کس کس طرح نگاہِ غلط انداز سے دیکھتا چلا جائے، یا آدمی ایک محلّے سے دوسرے محلّے میں اور دوسرے سے تیسرے میں جائے تو اسے کس طرح نئے نئے شناسا پیدا کرنا پڑیں، وغیرہ وغیرہ۔

فکر کی معذوری کی سب سے عبرتناک مثال یہ ہے کہ آغا صاحب میں تصورات تشکیل کرنے کی طاقت بالکل نہیں۔ ان کی فکر حقائق سے تجرید کی طرف سفر نہیں کر سکتی اور یہی سفر وہ حدِ فاصل ہے جو وحشی کی فکر کو متمدن آدمی کی فکر سے الگ کرتی ہے۔ اس کا اثر زبان پر یہ ہوا ہے کہ آغا صاحب جب گھسی پٹی داخلی اور خارجی قسم کی اصطلاحوں سے ذرا گہرا دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو یا تو وہ اندر کے کل اور باہر کے کل میں آمدورفت شروع کر دیتے ہیں یا فنکاروں کو زینے کی سیڑھیاں اُتارتے چڑھاتے، یا انہیں چھت پر یا اس سے بلند کسی سنگھاسن پر بٹھاتے یا پھر کبوتروں کی طرح آسمان پر اڑاتے نظر آتے ہیں۔ یہ مثالیں دیکھیے:

> اختر الایمان کی مراجعت مجاز، جاں نثار اختر اور ساحر کی مراجعت سے کہیں زیادہ فطری تھی کہ اس کا تعلق شاعر کی اپنی عظمت سے تو باقی رہا، اور اگرچہ وہ زینے سے ایک قدم نیچے اتر آیا تھا، تاہم اس کا تعلق زینے کے ساتھ بدستور قائم تھا۔
>
> ("کروٹیں")

> گویا غالب ایک نچے سنگھاسن پر بیٹھا ہے اور ایک نگاہِ غلط انداز سے گزرتے ناروان کو دیکھتا چلا جاتا ہے۔
>
> ("تنقید و احتساب")

> شعر نہ تو ایک اونچے سنگھاسن سے زندگی پر ایک نگاہِ غلط انداز ڈالنے کا نام ہے اور نہ نشیب سے آنکھیں اُٹھا کر زندگی کی طرف دیکھنے کی کاوش۔
>
> ("مزاج")

نظیر کی حیثیت اُس سیاح کی سی نہیں جو کسی ملک کے ایک کونے سے دوسرے کونے تک ہر شے پر ایک نگاہِ غلط انداز ڈالتا چلا جائے۔

("مزاج")

وہ (نظیر) ایک تماشائی نہیں بلکہ شریک کار ہے اور کسی اونچے ٹیلے پر ایستادہ نہیں بلکہ ناچتے اور تھرکتے ہوئے انبوہ کا ایک جزو ہے۔

("مزاج")

راشد نے فراز سے ماحول کا نظارہ نہیں کیا بلکہ ہموار زمین پر کھڑے ہو کر اس سے متصادم ہوا ہے۔

("مزاج")

حالی چٹان پر کھڑے ہوئے اس شخص کی طرح ہے جس کے چاروں طرف لہریں موجزن ہوں لیکن جو خود بلندی پر سے ان کا نظارہ کرتا ہے۔

("مزاج")

اس طور کہ شاعر (اختر الایمان) آسمانی رفعتوں میں اپنی پرواز کو قطع کر کے زمینی مظاہر کی طرف پلٹتا دکھائی دیتا ہے۔

("مزاج")

یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے میراجی نے جب قوس کے دوسرے نصف کے ساتھ چلنا شروع کیا تو آسمان کی طرف پرواز کرنے کی بجائے اپنے وطن کی دھرتی پر اتر آیا۔

("مزاج")

اس نے (نظیر نے) شعر کو آسمان سے اُترنے اور زمین کی باس سونگھنے کی طرف متوجہ کیا۔

("مزاج")

آغا صاحب جب تنقید میں قوس، خطِ مستقیم، دائرے وغیرہ کا ذکر کرتے ہیں، میں چکرا جاتا

ہوں ـــــ اقلیدس اتنی ہی اچھی ہوتی تو نقاد کا دھندا کرنے کے بجاے انجینیئر کیوں نہ بنتا کہ ابوظبی میں کسی ٹیلے پر کھڑا ہو کر ایک نگاہِ غلط انداز سے ریگزار کو دیکھتا چلا جاتا تا کہ اسے شیخِ حرم کے حرمِ شیخ میں تبدیل کردوں جہاں سنگھاسن پر گوشت پوست کی عورت کے ساتھ... لیکن میں پروازِ تخیل کو منقطع کر کے بہت بلندی سے کم بلندی پر آتا ہوں کہ زیادہ اور کم بلندی کے الفاظ افسانہ نگاروں کی خصوصیات سمجھنے کے لیے آغا صاحب کے لیے نقش سلیمانی کا کام دیتے ہیں۔

ایک مثال ملاحظہ فرمائیے:

> وہاں دوسرے دور کے افسانہ نگار نے زاویۂ نگاہ تو وہی اختیار کیا یعنی بلندی پر سے ماحول کو دیکھنے کا زاویہ، تاہم اب اس نے بلندی پر سے مزید بلندی کو دیکھنے کی بجاے اپنی نظریں جھکا لیں اور زمین اور معاشرے کی کروٹوں کو دیکھتا چلا گیا۔
>
> ("تنقید واحتساب")

طرزِ فکر اور طرزِ بیان کی یہ معذوری کیسی مضحکہ خیز صورتیں اختیار کرتی ہے، اس کی مثال دیکھیے:

> کردار نگاری کا عمل اس وقت وجود میں آتا ہے جب آپ چھت سے نیچے اُتر کر سچ مچ کے کرداروں سے متصادم ہوتے ہیں اور ان کی اُبھری ہوئی نکیلی ہڈیوں کو اپنے جسم میں چبھتا ہوا محسوس کرتے ہیں۔
>
> ("تنقید واحتساب")

"کرتا چلا گیا"، "لکھتا چلا گیا"، "دیکھتا چلا گیا" آغا صاحب کے قلم کی چال کا نہایت ہی طرح دار جھٹکا ہے۔ ایک جگہ تو حد کردی؛ جملے کے ایک ہی لہراؤ میں دو جھٹکے کھائے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> وہ (حفیظ جالندھری) ایک بلند سطح پر کھڑے ہو کر گزرتے ہوئے کارواں کو "دیکھتا چلا گیا" کے تحت دیکھتا چلا گیا ہے۔

اب آئیے ذرا شخصیت اور شاعری کے مسئلے پر غور کرلیں۔ فیض پر اپنے مضمون میں بھی آغا صاحب لکھتے ہیں:

حالی کی طرح جوش کے ہاں بھی شخصی انکشاف کا فقدان ہے اور وہ جذباتی
دھچکا مفقود ہے جو تحریکِ شعر کے لیے ازبس ضروری ہے۔ آرٹ کی دنیا
میں اس جذباتی دھچکے کی اہمیت مسلّم ہے۔

پھر آغا صاحب یونس کے بطنِ ماہی، نوح کے طوفانِ نوح اور رسول اکرم کے غارِ حرا میں
جانے اور اس طرح غواصی کو انکشافِ ذات کے لیے ضروری خیال کرتے ہیں، جو انھیں جوش میں
نظر نہیں آتی۔ ان کے نزدیک حالی، جوش اور اقبال کی شاعری کا آغاز کسی جذباتی دھچکے یا تحریک کا
رہینِ منت نہیں۔ بقول ان کے، فیض کی شاعری کا آغاز ایک لطیف سے احساسی یا جذباتی دھچکے
سے ہوتا ہے۔ آغا صاحب کہتے ہیں کہ فیض کی زندگی کے اس جذباتی دھچکے کی تفاصیل سے ہمیں
سروکار نہیں، لیکن پھر اشارہ کرتے ہیں کہ فیض کی زندگی کے اس موڑ کا باعث محبت کا حادثہ ہے
جو بقول ان کے استغراق و انہماک کی شدید ترین مثال ہے، اور یہی وہ شدید جذباتی دھچکا ہے جس
نے فیض کو شعر کہنے پر اُکسایا ہے وغیرہ وغیرہ۔

پہلی بات تو ہے کہ اس ایک صفحے میں آغا صاحب نے "دھچکے" کا لفظ اتنی بار استعمال کیا
ہے کہ سرگودھا پسنجر ٹرین میں سفر کرنے کا لطف آ جاتا ہے۔ ٹرین سے اُتر کر آدمی یہ بھی نہیں
پوچھتا کہ حضرت یونس اور حضرت نوح پر وہی کچھ بیتی تھی جو مجھ پر بیتی ہے؟ شاید یونس سے
زیادہ نوح پر بیتی ہو کہ ان کے پاس تو لگیج (luggage) بھی بہت زیادہ تھا۔ دوسری بات یہ کہ
جب تک فیض یہ نہ بتائیں کہ ان کی شاعری کا آغاز کون سے لطیف احساسی دھچکے سے ہوا اور کب،
تب تک ہماری قیاس آرائیاں بے کار ہیں اور کالج کے لونڈوں کی ذہنیت کی غمّاز ہیں کہ ہم
جماعت شاعر نے نظم میں جس سے خطاب کیا ہے اس مسماۃ کا رول نمبر پوچھتے پھریں۔ تیسری
بات یہ ہے کہ جوش نے تو دھچکوں کو زندگی کا مشغلہ بنا لیا تھا؛ اٹھارہ معاشقوں میں گنتی کی غلطی
سہی، دو چار میں تو شاعر کی راتیں تارے گنتے گزری ہو گی۔ پھر عطیہ بیگم فیضی کی ساڑھی پر تو اقبال
کی نظر بہت بعد میں پڑی؛ شروع جوانی کے دن تو ہمالہ کے سر پر صافہ باندھنے میں صرف ہوئے۔
کہنے کا مطلب یہ کہ شاعر کی "جیبِ ذہن" میں قافیوں کے سکّے کھنکنے لگتے ہیں تو مرزا کی طرح پتنگ
چڑھاتے، شعر کی ریل میں چڑھ جاتا ہے اور بعد میں اسے پتا چلتا ہے کہ انجن تو ریل کی چال چھوڑ کر

رجز کی چال چلتا ہے، اور مستورات کا کمپارٹمنٹ تو خاصا دور ہے۔ رہا حالی کا معاملہ، تو دھچکے کا کیا سوال، وہ تو بھونچال سے گزرے تھے۔ یونس کو تو مچھلی نے اُگل بھی دیا۔ حالی کا تو جیوڑا ہی نکل گیا تھا۔ آغا صاحب کی مصیبت یہ ہے کہ وہ سطح کی بات سمجھے بغیر گہرائی کی بات کہنا چاہتے ہیں اور اسی سطح پر ہی ڈوبتے ہیں۔ اور ایسے لوگوں کو دنیا کا کوئی غوّاص یا تیراک نہیں بچا سکتا۔ حضرت نوح بھی کچھ نہیں کر سکتے کیوں کہ وہ جوڑوں کی کشتی ہانکتے ہیں، اور آغا صاحب مفرد ہیں جو ان کی بے جوڑ باتوں سے ظاہر ہے۔ خضر بھی ہوتے تو کیا کرتے کہ آغا صاحب گمراہ ہونے کے لیے بھی ایسی ایسی نئی راہیں نکالتے ہیں کہ پتا ہی نہیں چلتا کہ آدمی گمراہی پر ماتھا پیٹے یا نئی نئی راہوں پر ماتھا ٹیکے۔

اور اس سطح کی چند باتیں یہ ہیں کہ شاعر پیدا تو ہوتا ہے ماں کے پیٹ سے، لیکن پروان چڑھتا ہے ایک لسانی اور تہذیبی کمیونٹی میں جس کی مخصوص شعری روایت، اصنافِ سخن اور وسائلِ بیان کا گراں مایہ سرمایہ اس کا ورثہ ہوتا ہے۔ بقول ایلیٹ کے، یہ روایت خود بخود شاعر کو ورثے میں نہیں ملتی، بلکہ اسے حاصل کرنے کے لیے اسے شعوری کوشش کرنی پڑتی ہے؛ اور اسی لیے اس کے کام کا آغاز دھیان کے لیے پہاڑوں پر جانے کے بجائے گیان کے لیے گاؤں کے اسکول میں پہاڑے گننے سے شروع ہوتا ہے۔ اور اس سے پہلے کہ اس کی روح روح القدس کے پروں کی پھڑپھڑاہٹ سنے، اس کا جسم استادِ اقلیدس کی بید کی سنسناہٹ سے کانپتا ہے۔ رات کو یونس اور نوح کے قصّے نانی اماں سے سنتا ہے اور دن کو نتھو خیرے کے لڑکے کے ساتھ تالاب پر مچھلیاں پکڑتا ہے، اور بلند پہاڑوں کی چٹانوں کی دراڑوں یں پرندوں کے گھونسلوں میں جھانکنے یا ان کے انڈے چرانے کے لیے خطرناک بلندی پر نوکیلے پتھروں پر پیر ٹکائے، تنگ شگافوں میں انگلیاں پروئے کھڑا ہوتا ہے تو اس کے کانوں میں پُرشور ہوا سنسنانے لگتی ہے، اور گردن موڑ کر جب وہ نیچے پھیلی ہوئی زمین اور اس پر جھکے ہوئے نیلے آسمان کو دیکھتا ہے تو اس ایک لمحے میں زمین و آسمان اسے ایسے پراسرار حُسن کے نور میں نہائے ہوئے دکھائی دیتے ہیں جو اس کی آنکھوں نے کبھی نہ دیکھا تھا۔ حسن کی حیرت اور ہیبت کا یہی لمحہ کشف کا وہ تجربہ ہے جس سے وہ شعوری طور پر آگاہ نہیں ہوتا، لیکن جو غیر شعوری طور پر اس کی گہری آگہی کا جزو بنتا ہے۔ بعد کا سفر لاری میں

دھچکے کھاتے ہوئے شہر جانا، کالج اور کوٹھے کی سیڑھیاں چڑھنا، ستم پیشہ ڈومنی کے پیچھے دل اور ستم ظریف پروفیسر کے پیچھے دماغ خراب کرنا، سوگندھی، سفلس، سِسی فَس اور سقوطِ صقلیہ کے گھاؤ سہنا کہ رموزِ حیات انھی زخموں میں کھلتے ہیں جو عشرت پارۂ دل ہیں۔ نقاد کو فنکار کے احساس اور آگہی کا علم غوّاصی اور دھچکوں سے اتنا نہیں ہوتا جتنا کہ اس کی شاعری کی آگ میں مسلسل جلتے رہنے سے ہوتا ہے۔ یہی آگ ناقد کے ذہن کا امتحان ہے ــــ یا تو وہ اس میں بھسم ہو جائے گا یا کندن بن کر باہر آئے گا۔

دیکھیے، آغا صاحب نے جب اجتماعی لاشعور میں غوّاصی کی تو انھیں لاشعور گٹر اور اس پر مبنی تنقید خون اور تھوک کا معائنہ معلوم ہوئی، حالاں کہ ہر نوع کی تنقید کی اپنی اہمیت ہے، بشرطے کہ نقاد اس سے صحیح کام لے اور جس نوع کا پیمانہ منتخب کرے اس کے لیے ایسے ہی فنکاروں کا انتخاب کرے جن پر وہ پیمانہ صادق آتا ہو۔ اسلوبیات کا پیمانہ صاحبِ اسلوب فنکاروں کے تجزیے ہی میں کار گر ثابت ہو سکتا ہے، اور صاحب اسلوب فنکار اتنا ہی کمیاب ہوتا ہے جتنا کہ نابغہ۔ ہم احتیاط سے کام نہیں لیتے، چناں چہ ہماری تنقید میں "ابو خاں کی بکری" بھی اسلوبیات کا چارا چرتی نظر آئے گی اور خواجہ حسن نظامی کی ماچس بھی اسی کی رگڑ سے روشن ہو گی۔ شاعری میں شخصیت کا حتمی انکار بھی اتنا ہی غلط ہے جتنا کہ اس پر پُرزور اصرار، لیکن شخصیت کی شناخت سوانحی مواد کی متقاضی ہے اور اس مواد کو شاعری کی تفہیم میں تخلیقی طور پر استعمال کرنے کا دارومدار نقاد کی بصیرت پر ہے۔ آغا صاحب کے پاس بصیرت کا سرمایہ بھی اتنا ہی ہے جتنا کہ شاعر کی سیرت کا، چناں چہ دھچکے کی تفصیلات سے وہ غرض نہیں رکھتے، اکثر خون کا معائنہ کر لیتے ہیں۔ چناں چہ "غالب کی شخصیت" میں لکھتے ہیں:

> ان حالات میں غالب کی شخصیت کی تکمیل میں اس کے خونِ گرم نے بھی
>
> حصہ لیا۔

آزاد کا تو خیر نام ہی سمجھاتا ہے کہ وہ آزادہ روی کی مثال تھے، اور آتش کے تخلص نے بھی خون کے تفصیلی معائنے کی زحمت سے انھیں بچا لیا، کیوں کہ اسے فطری طور پر گرم ہی ہونا چاہیے، چناں چہ لکھتے ہیں:

ایک تو آتش کی رگوں میں وہ خون موجزن تھا جو اسے اپنے والد سے ملا تھا
اور جس کی حدّت نے اس کے والد کو دہلی سے ہجرت کرنے پر اُکسایا تھا۔

اس تمہید کے بعد خیال تھا کہ اب تو آغا صاحب آتش کو ہمالہ کُھدوائیں گے لیکن یہ دیکھ کر مایوسی ہوئی کہ آغا صاحب آتش کو چھوٹی لائن کا سفر ہی کراتے ہیں۔ چناں چہ لکھتے ہیں:

نامساعد حالات نے آتش کو کسمپرسی کی حالت میں لاکھڑا کیا تو اس کے
اندر کا "لاوا" گویا اُبل پڑا اور وہ جسمانی اور احساسی سطح پر بھی متحرک ہو گیا۔
فیض آباد میں آزادہ روی کی زندگی بسر کرنے کے بعد فیض آباد چھوڑ کر
لکھنؤ چلے آنے کی داستان اس جسمانی تحرک ہی کا نتیجہ تھی۔

بات یہ ہے کہ آغاصاحب آتش کو یہ سفر بھی نہ کراتے اگر "سفر ہے شرط مسافر نواز..." قسم کے اشعار پڑھ کر ان کے ذہن کے اندر کا لاوا گویا اُبل نہ پڑتا۔ اور کچھ نہیں تو آغاصاحب کالا کوٹ پہن کر "آبِ حیات" جنکشن پر کھڑے ہو جائیں اور شاعروں سے ٹکٹ مانگنا شروع کر دیں تو اُنھیں پتا چلے گا کہ دہلی سے فیض آباد اور فیض آباد سے لکھنؤ کا سفر صرف آتش اور ان کے قبلہ والد نے نہیں کیا تھا، بہت سوں نے کیا اور ان میں سے اکثر خدا بخش مسافر تھے جن کے نام تذکروں سے اور دیوان خدا بخش لائبریری سے باہر نہیں آسکے۔

اب صاف بات ہے کہ آزاد نے اپنی کتاب کا نام "آبِ حیات" رکھا تو ان کی زندگی میں کوئی ایسا سانحہ ضرور وقوع پذیر ہوا ہو گا جس نے ان کے دل میں "حیاتِ جاوداں کے لیے ایک تیز آرزو اُبھار دی،" چناں چہ آغاصاحب کی نظرِ غور بیں موت کی ارزانی، والد کی موت اور بالخصوص دودھ پیتی بہن کی اچانک وفات پر پڑتی ہے۔

زندگی کی فنا اور بے ثباتی کے شدید احساس کے ردِ عمل نے آزاد میں
حیاتِ جاوداں، آبِ حیات، آوارہ خرامی، داخلی ہیجان اور تموج پیدا کیا...
ہے سامنے کھلا ہوا میداں چلے چلو!

یوسف ظفر کی شاعری میں بھی موت سے نفرت اور موت کا خوف، تاریکی، سائے، دھواں اور کہرے، اور زندگی کی تمنا روشنی، حرکت، روانی، دھڑکن اور آگ کی صورت میں نمودار ہوئی

ہے۔ آغا صاحب نے جو ٹکڑے نظموں سے دیے ہیں ان میں سے ایک ایک مصرعہ پیش کرتا ہوں:

اب میں خود آگ ہوں ہر شے کو جلا سکتا ہوں

تیرگی میں کانپتے شعلے کی لو

تیز شعلے میری آوازوں کے

خون کھولا جا رہا ہے کیا کروں

آغا صاحب کو سوانحی چھان بین کی بہت ضرورت نہیں پڑی کیوں کہ "زنداں" کے دیباچے میں خود یوسف ظفر نے لکھ دیا ہے کہ دو سال کی علالت کے بعد والد کی موت، اور اس موت کے صدمے سے بہن کی موت اور ۱۹۳۵ میں والدہ محترمہ کی موت واقع ہوئی۔ مجھے یوسف ظفر سے ہمدردی ہے (اب تو خیر سے وہ بھی زندہ نہیں) کہ ایک ہی دیباچے میں تین تین اموات واقع ہوئیں؛ لیکن یوسف ظفر سے بھی زیادہ آغا صاحب سے ہمدردی ہے کہ انھیں شاعری سے زیادہ شجرے پر نظر رکھنی پڑتی ہے۔ شجرے کی شاخوں کے ٹوٹنے سے وہ اتنے متاثر ہوتے ہیں کہ یہاں تک لکھ دیتے ہیں کہ:

> غواصی اور سیاحتِ قلب کے عمل نے اس شاعر کے کام میں زندگی کے اولین نقوش کو نمایاں کیا ہے اور علامت کو (یعنی روشنی اور حرکت کو) بطور خاص گہرائیوں سے اُبھارا ہے جس کے علمبردار زرتشت اور برگساں تھے۔

یوسف ظفر کے متعلق ان بلند آہنگ خیالات کا مقابلہ جب میں ان بیانات سے کرتا ہوں جو انھوں نے جوش کے متعلق دیے ہیں:

> چنانچہ جوش کی نظم مختلف مروجہ نظریات کو شعری سانچوں میں ڈھالنے کی ایک صورت ہے۔ اس میں شاعر کا تخلیقی اُبال، اجتہادی اندازِ نظر یا اس کی ذات سے اُبھرنے والی گہری کسک موجود نہیں۔ فقط لفظوں کی گونج،

> خطابت کی گمبھیرتا اور جذبات کی نمائش کا راج ہے۔ یہی جوش کا المیہ ہے۔
>
> (مزاج)

تو سوچتا ہوں ایسے المیے سے بچنے کے لیے جوش اور دوسرے شاعروں نے اپنے دیباچوں میں ماں باپ نہ سہی، دادا پردادا کا ہی نوحہ پڑھ لیا ہوتا۔ جوش یوسف ظفر ہی سے نہیں عارف عبدالمتین سے بھی گئے گزرے ہیں۔ آغا صاحب لکھتے ہیں:

> اقبال کے بعد جوش اور بعض ترقی پسند شعرا کے ہاں لاوڈ اسپیکر استعمال کرنے کا رجحان بہت توانا ہے۔

پھر ایک جگہ لکھتے ہیں:

> عارف کے ان قطعات میں لہجے کا مردانہ پن نمایاں ہے۔ یہ مردانہ پن دراصل اس کی داخلی توانائی کی ایک صدائے بازگشت ہے۔ اسے کسی لاوڈ اسپیکر کا دست نگر قرار دینا بے حد مشکل ہے۔

خیر جوش کی وہ قسمت کہاں کہ یوسف ظفر کی طرح زرتشت اور برگساں کے روشنی اور حرکت کے آر کی ٹائپ اُبھارے (حالاں کہ جوش کا پورا کلام سمندر کی جھلملاتی موجوں کا رقص اور رنگ و نور کا طوفان ہے ــــ لیکن یہ تو مجھ جیسے لچر نقادوں کی رائے ہے، ثقہ نقادوں کی نظر میں تو اس کی شاعری محض لفاظی ہے) لیکن آغا صاحب تھوڑی کریم النفسی سے کام لیتے اور عارف کے لہجے کے مردانہ پن کا ہلکا سا سایہ بھی ملیح آباد کے اس ناتواں شاعر کی خطابت پر ڈال دیتے تو باقر مہدی اور مجھ جیسے گنتی کے چند گرے پڑے لوگ، جو آج بھی جوش کے مداح ہیں، خوش ہو جاتے اور کہتے آغا صاحب کند ذہن سہی کینہ پرور نہیں۔ ہماری تنقید کے کلیشے زدہ قلموں نے جوش کو بھنبھوڑ کر رکھ دیا ہے، اور اب ادب کی مسند پر بیٹھے ایک دوسرے کو چاٹ رہے ہیں اور بونوں کے قدموں میں لوٹ رہے ہیں۔ ہمارے نام نہاد ثقہ نقادوں نے ہمارے عظیم ترین فنکاروں کے ساتھ جو سلوک کیا ہے اسے دیکھتے ہوئے تو ابھی بھی میرا قلم بکری حلال کرنے والی چھری ہے ــــ کلھاڑی چاہیے کلھاڑی، کہ بیل کی کھوپڑیوں سے واسطہ پڑا ہے۔

اب آخر میں ادبی تحریکوں پر آغاصاحب کی بصیرت افروز رائے زنی کے نمونے لاحظہ فرمائیے۔ یہ میں کہہ چکا ہوں کہ آغاصاحب اپنی دو آنکھوں کا صحیح طور پر استعمال کیے بغیر تیسری آنکھ کھول بیٹھتے ہیں۔ مشرق و مغرب کے کلاسیکی ادب پر اچھی تنقید کی ان سے کیا توقع رکھی جائے جب کہ ماضیِ قریب اور سامنے کی ادبی تحریکوں کو وہ ٹھیک سے پیش نہیں کرسکتے۔ جدیدیت کو وہ ہدف ملامت بنا چکے ہیں، اور یہ بالکل فطری تھا کیوں کہ وہ تنقید کے قطب ہیں اور ان کھلنڈروں کی سرزنش ضروری سمجھتے ہیں جو ادب کو بازیچۂ طفلاں بنائے ہوئے تھے۔ لیکن قطب کی لاٹ کناٹ پیلس میں لاٹھی چارج کرنے آئے گی تو صاف بات ہے کہ منظر ہولناک بن جائے گا اور ہولنا کی اپنی آخری صورت میں مضحکہ خیز بن جاتی ہے۔ اور چپت لگانے والے کے چپاتی بننے کا منظر شروع کے صفحات میں دکھا چکا ہوں۔ کچھ یہی حال ترقی پسند تحریک پر ان کی تنقید کا ہے۔ میں خود ترقی پسند تحریک کا سخت نکتہ چیں رہا ہوں، لیکن میری تنقید اچھی بری جیسی بھی ہے، ادبی اور نظریاتی حقائق کو مسخ نہیں کرتی، کیوں کہ ایسا کرنا خود اپنے پیروں پر کلہاڑی مارنا ہے ـــــ جو آغاصاحب کا پسندیدہ مشغلہ ہے۔ ہر کام کے چند اصول ہوتے ہیں۔ ان کی خلاف ورزی سے نہ صرف یہ کہ کام نہیں ہوتا بلکہ جو کام کرنے چلا ہے اس کا کام تمام ہو جاتا ہے۔ گولی چلانے سے پہلے ریوالور کو انگلیوں پر گھمانے کی ادا نشانہ بازوں ہی کو زیب دیتی ہے۔ آغاصاحب نشانہ باز نہیں، کیوں کہ ان کی آنکھ تاریخ کی کروٹوں اور شخصیت کی سلوٹوں کو دیکھتی ہے لیکن اس چڑیا کو نہیں دیکھ پاتی جس کا نام فن پارہ ہے۔ ان کے یہاں کسی ایک شاعر اور شعر، افسانہ نگار اور افسانے کا بصیرت افروز تجزیہ دیکھنے کو نہیں ملتا، اور یہی تجزیہ تنقیدی صلاحیت کی اصل کسوٹی ہے، کیوں کہ قاری کے سامنے مکمل اور یقینی چیز تو صرف فن پارہ ہی ہوتی ہے، باقی جو کچھ ہے ـــــ تاریخی اور نفسیاتی حالات وغیرہ وغیرہ ـــــ غیر یقینی اور اضافی ہے۔ سوال ان سے صرفِ نظر کرنے کا نہیں، بلکہ دامِ نظر میں لے کر، نظر کو فنکار اور فن پارے پر مرکوز کرنے کا ہے۔ آغاصاحب کے پاس یہ نظر نہیں اس لیے وہ نقد کی کسوٹی کا بے صبری سے استعمال کرتے ہیں اور ایک دو گھسّے لگا کر گھبرا جاتے ہیں اور فوراً جائزوں کا بانس لے کر ادب و تاریخ کے کھیت کے کھیت اُلانگ جاتے ہیں۔ وہ اچھے جائزہ نویس بھی نہیں، کیوں کہ خودرائے اور خودپسند آدمی ہیں؛

جن کھیتوں کو وہ چشم زدن میں کود گئے تھے، اُن پر اس ٹھسے سے رائے زنی کرتے ہیں گویا عمر گزری ہے اسی کھیت کی پیمائش میں۔ اسی مقام پر دل لرز اٹھتا ہے۔ بھاری بھرکم سروے افسر جب بانکے جوان کی طرح انگلی پر ریوالور گھمانے کے بعد نشانہ تاکتا ہے تو منہ سے ایک چیخ نکل جاتی ہے کہ "صاحب! ریوالور کی نالی کا رُخ آپ کے پیٹ کی طرف ہو گیا ہے۔"

آغاصاحب کا ایک مضمون ہے: "نئی نسل پر ترقی پسند تحریک کے اثرات" ("نئے تناظر")۔ مضمون کا عنوان ہی زیادہ عقل مند لوگوں کو خامہ فرسائی سے باز رکھنے کے لیے کافی ہے۔ لیکن جب لکھنے کے لیے کچھ نہ ہو تو نقاد عنوانات کی تلاش کرتا پھرتا ہے۔ جانتا ہے کہ عنوان مل گیا تو قلم بہرحال چل ہی جائے گا، اور قلم چل گیا تو مضمون بھی چل جائے گا۔ تنقید میں یہی چل چلاؤ ہے اور اس نوع کی تنقید کو چالو قسم کی تنقید غلط نہیں کہا جاتا۔ اندرونی تحریک پر لکھے گئے مضامین کے تیور ہی کچھ اور ہوتے ہیں۔ نقاد میں جب یہ جذبہ جاگ اٹھے کہ اسے کچھ باتیں کہنی ہیں جو چوری کی بھی نہیں اور یاری کی بھی نہیں، اس کی اپنی ہیں، اور اسی لیے اپنی زبان ہی میں کہنی ہیں، اور بیچ اس کھیت کہنی ہیں جس کے چاروں طرف ثقہ تنقید کی خاردار زبان کے ببولوں کی باڑھ ہے، تو وہ عنوان نہیں باندھتا، بغیر عنوان کے لکھتا ہے اور بے نقط لکھتا ہے۔ کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ جوہریوں کا ایک لشکر ہے جو ادب میں بھی جوہری کی سیاست کی دوغلی اور پُرفریب زبان بول رہا ہے اور فریب شکنی اس کا فرض نہیں بلکہ حیاتیاتی تقاضا بن گیا ہے کیوں کہ ادب اس کے لیے ترقی کوشوں کی چال نہیں، بلکہ زندگی کا چلن ہے اور جنگ بازوں کی دنیا میں اس کے پاس سوائے رنڈی بازوں کے ادب کے بچا کیا ہے کہ ثقہ نقادوں کی نظر میں میر و مرزا سے لے کر منٹو تک کا ادب طوائف ہی کا ادب رہا ہے، ورنہ آغاصاحب یہ کیوں لکھتے کہ:

> اقبال نے اردو ادب کو طوائف کے کوٹھے اور دربار کی گھٹی ہوئی متعفن فضا سے نجات دلا کر اس میں ایک انوکھی فکری گہرائی سمو دی۔

منٹو کی طوائف نے تو انسان کو دردمندی اور دلِ گداختہ کے معنی سکھائے۔ اقبال کے مردِ مومن نے سوائے طاقت کی پرستش کے، جو طوائف الملوکی کا سبب ہے، اور کیا سکھایا؟

تو آغاصاحب کے عنوان پر مجھے یہ اعتراض ہے کہ نئی نسل ترقی پسندی کا ردعمل تھی اور

جب آدمی react کرتا ہے تو influence قبول نہیں کرتا۔ اور اثرات وہیں کار گر ثابت ہوتے ہیں جہاں اثرات کے لیے زمین ساز گار ہوتی ہے، اور یہ بات آغا صاحب کو جاننا چاہیے تھی، کہ اپنی تنقید میں بیج اور درخت کی تمثیل کا استعمال انھوں نے اس کثرت سے کیا ہے گویا درخت اگاؤ تحریک کے سر گرم کار کن ہیں۔ نئی نسل جب پیدا ہوئی اُس وقت ترقی پسندی اپنے تمام دانت اکھڑوا چکی تھی۔ اب وہ اتنی بے ضرر بن چکی تھی کہ مرحوم اعجاز صدیقی اسے پان کی ڈبیا میں لے کر گھومتے تھے اور ذاکر حسین اور عابد حسین کی روایت کے لبرل مسلمانوں کی خوشحال تعلیم یافتہ بیویاں اسے اپنے ڈرائنگ روم میں سجاتی تھیں۔ نئی نسل نے دیکھ لیا تھا کہ اب چند ہی برسوں میں سر کشوں کے سر اسمگلروں کی سیاست کے سامنے جھکنے والے ہیں اور بورژوا جرنلزم اور میڈیا، آزادہ رو اور آزادہ فکر دانشور کو تفریح کے ایک سستے آلے میں بدلنے والا ہے۔ ترقی پسند دانشور ارباب سیاست کی دروغ گوزبان کی گرفت تو کیا کرتا، اب تو وہ اس کی تعریف میں رطب اللّسان تھا، اسے گوہر ریز و گوہر بیز کہہ رہا تھا۔ نئی نسل کی بغاوت قطعی اور حتمی تھی، اس عیّار اور سفّاک معاشرے کے خلاف جس کی طاق نسیاں میں ترقی پسندوں کی بغاوت اور انقلاب کا گلدستہ اب نقش و نگار کا کام دے رہا تھا۔ نئی نسل غصّہ ور نوجوانوں کی نسل تھی، بیٹ (Beat) اور ہپ (Hip) کی نسل تھی، ایک نئے ریڈیکلزم اور ایک نئے تصور حیات سے سرشار تھی۔ اس سے پیشتر کہ وہ اپنا اسلوب پیدا کرتی، اسلوبیات اسے کھا گئی؛ اپنے ریڈیکلزم سے ایک نئی بغاوت کے بیج بوتی، جامعات کے اساتذہ کی روشن خیالی اسے چبا گئی۔ اپنی چال بھی نہ چلنے پائی تھی کہ آرٹی نقادوں کی سنا بری ــــ جو جمال پرستوں کی پرستش حسن سے بھی زیادہ گھناؤنی تھی کیوں کہ خاک و خون میں لتھڑے ہوے عہد میں اپنی ادا فروشیاں کر رہی تھی ــــ ایک ڈائن کی طرح اس کے گرم لہو کو چاٹ گئی۔ افکار کا پرورش، رجحانات کا vulgarization ہمارے خمیر میں ہے کیوں کہ ہمارے لیے ہر چیز ذریعہ ہے کام جوئی اور نفس پرستی کا۔ اور آرٹ کا پھلاوار نفس پرستی ہی پر پڑتا ہے تاکہ آدمی ذات سے غیر ذات کی طرف سفر کر سکے، دوسروں کے تجربات میں شریک ہو سکے، ان کے دکھ درد کو سمجھ سکے، احتجاج کر سکے، احتجاج کو بغاوت میں بدل سکے، کہ بغاوت اثبات ہے اس ذات کا جسے جبر و استحصال نے اور بے محابا تشدد اور لوٹ کھسوٹ نے اندر سے پارہ پارہ کر دیا

ہے۔ نقاد ملے جدیدیوں کو ذات میں غوّاصی لگانے والے، اور وہ نظمیں جو کچکچاتے دانتوں سے لکھی گئی تھیں ان کی دندانی آوازیں شمار کرنے والے۔ آدمی کس کس کا رونا روئے!

بہر حال، آغا صاحب ترقی پسند تحریک پر اس طرح خامہ فرسا ہیں:

> گویا ترقی پسند تحریک کی مادّہ پرستی نے نئی نسل کو ایسے روحانی بنجر پن کے سپرد کر دیا جس میں نہ قدیم روحانی ۔ تے کا کوئی بیج ہی بار آور ہو سکتا تھا اور نہ جس میں مستقبل کی روحانی چکاچوند ہی کے امکانات باقی تھے۔ نتیجہ دیکھ لیجیے کہ...

اس سے پہلے کہ آپ نتیجہ دیکھیں میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ نئی نسل اپنے روحانی بنجر پن کا ذمے دار ترقی پسندوں کو نہیں ٹھہراتی، کیوں کہ نئی نسل روحانی طور پر کھوکھلی سہی، کھوپڑی میں اتنا بھیجا رکھتی ہے کہ یہ جان سکے کہ بیسویں صدی کا روحانی اضطراب اور بنجر پن ان زبردست تاریخی قوتوں کا زائیدہ ہے جن پر ایک فنکار کو دسترس حاصل نہیں ہوتی۔ فن کار اضطراب پیدا کرنے والا نہیں، بلکہ اس کا پیمانہ ہوتا ہے۔ یہ بات تو منٹو بھی جانتا تھا کہ ادب سماج کا مقیاس الحرارت ہے۔ ہماری مادّہ پرستی عطیہ ہے سائنس صنعتی نظام اور ٹیکنالوجی کا۔ بورژوا تمدن کی اس یلغار کے خلاف مذہب کی جنگ اب تو مدافعانہ بھی نہیں رہی۔ دنیا بھر کے شاعر کھرتال اور منجیرے لے کر کیرتن گاتے پربھات پھیریوں کو نکل جائیں، تب بھی وہ روحانی بیداری پیدا نہیں کر سکتے کیوں کہ تاریخ نے ایمان اور شردّھا کے دور کی طنابیں کھینچ لی ہیں، اور ہم تشکیک کے دور میں داخل ہو چکے ہیں جہاں عقل اب ایمان کا جواز تلاش کرنے کے بجائے اپنی قوت کو پہلی بار اس مفکرانہ سرگرمی میں صرف کر رہی ہے جو بنیادی طور پر مذہبی اور روحانی نہیں ہے۔ روحانی بنجر پن ناگزیر انجام ہے اسی عقلیت پسندی کا۔ اسے تو ہمیں اب بھوگنا ہی ہے۔ پتا نہیں مستقبل کے آدمی کا طریقۂ حیات کیا ہو گا۔ شاید وہ مذہب کے بغیر جینے کے آداب سیکھ لے؛ شاید نیا ہیومنزم آج کی کھوکھلی روحانیت سے زیادہ تسکین بخش ثابت ہو۔ بڑی بحث طلب باتیں ہیں۔ آغا صاحب تو جانتے ہیں کہ کرۂ ارض پر آدمی بیس لاکھ سال سے آباد ہے، جس میں صرف دس ہزار سال قبل اس نے زرعی طریقۂ حیات اپنایا؛ اور انسانی تمدن کی تاریخ صرف پانچ ہزار سال

پرانی ہے۔ مستقبل میں اسے صرف سو دو سو سال قرض دے دیجیے؛ ممکن ہے کہ ان برسوں میں انسانیت کوئی توازن کی مثال قائم کر دے۔ آغا صاحب کو ننھی منی ادبی تحریکوں اور عظیم عہد ساز تاریخی حادثات میں تمیز کرنی چاہیے۔ زمین میں زلزلہ آتا ہے تو ادب کی چادرِ آب پر بھی لہریں پیدا ہوتی ہیں جو بھونچال کا نتیجہ ہوتی ہیں، سبب نہیں۔

معاف کرنا، آغا صاحب کو بڑی دیر تک نتیجہ ہاتھ میں لیے راہ دیکھنی پڑی۔ آئیے اب ان کا بھی نتیجہ دیکھ لیں۔ لکھتے ہیں:

> ... نتیجہ دیکھ لیجیے کہ نئی نسل نے ایک کاروباری رویہ کو اپنایا۔ دوستی، رواداری، شفقت اور محبت کی قیمت مقرر کی اور یہ تمام چیزیں منڈی کی اشیا کی طرح خریدی اور فروخت کی گئیں... کہنے کا مقصد یہ ہے کہ...

قطع کلامی معاف آغا صاحب! آپ بورژوا مادی تمدن کے طریقۂ حیات کی تمام برائیاں ترقی پسند تحریک سے منسوب کر رہے ہیں جو اس تمدن کا ردِ عمل اور اس کے خلاف کھلی بغاوت تھی اور اسی لیے جاگیر داری، سرمایہ داری اور سامراج کے استحصالی اور انسان دشمن سماجی نظام کی بجائے معاشی انصاف پر مبنی غیر طبقاتی اشتراکی سماج کا خواب دیکھتی تھی۔ ترقی پسندوں کا انقلابی ہیومنزم تو خیر بڑی اقدار کو اپنے دامن میں لیے ہوئے تھا۔ اگر نہ بھی ہوتا تو بھی دنیا کا کوئی شاعر دوستی، محبت اور شفقت کو منڈی کو چیز سمجھ کر بطور شاعر کے کتنا جی سکتا ہے۔ یہ برائیاں ہم میں بھی ہیں اور آپ میں بھی، کیوں کہ ایک استحصالی سماج کے افراد ہونے کے ناتے ہم ان سے کتنا بچ سکتے ہیں؛ لیکن ایک دانشور اور فنکار کو ان سے بلند ہونا پڑتا ہے کیوں کہ اس کا سروکار اقدار سے ہوتا ہے، اور جن اقدار کو فنکار اپناتا ہے وہی اس کے تخلیقی کردار کی تعمیر کرتی ہیں، اور کردار کا ارتباط قائم رکھنا بہت مشکل ہے۔ اس لیے عیاری جنم لیتی ہے، اے میرے عیار قاری، میرے ہم شکل، میرے دوست! ہاں تو کہنے کا مقصد کیا تھا آپ کے؟

> ...کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک نے نوجوانوں کو ان تمام قدروں سے محروم کیا جو حفظِ مراتب، احترام، شفقت، محبت، مذہبی رواداری اور روحانی سیرابی سے متعلق تھیں۔ اور ایک مادی یوٹوپیا پر

نگاہیں مرکوز کر لینے کی تلقین کی۔ نتیجہ روحانی افلاس کی صورت میں نمودار ہوا۔

دیکھیے آغا صاحب! اب آپ نے کوئی نئی بات نہیں کہی؛ جو باتیں کہہ گئے تھے انہی کی تکرار کی۔ نتیجہ آپ بھگت رہے ہیں۔ آپ کی چائے ٹھنڈی ہو رہی ہے۔ آپ چائے پیجیے اور مجھے چند باتیں کہنے کی اجازت دیجیے۔ شفقت، محبت اور روحانی سیرابی کے متعلق مجھے جو کچھ کہنا تھا کہہ چکا ہوں۔ مذہبی رواداری جتنی ترقی پسندوں نے سکھائی اتنی ہم لوگ نہ سکھا سکے، ورنہ پریم چند صدی کے موقعے پر ان کے آریہ سماجی ہونے کی گندی بحث کھڑی نہ ہو جاتی۔ ترقی پسندی لبرل ہیومنزم کا اگلا قدم تھا اور لبرلزم کی موت کے ساتھ ہی مذہبی فنڈامنٹلزم اور فناٹسزم نے اپنا سر اٹھایا، جو آج بھی چاروں طرف تشدد اور خون خرابے کا راج قائم کیے ہوئے ہے، جس سے پتا چلتا ہے کہ مذہب، سیاست کا ہتھ کنڈا بننے کے بعد، بہت دنوں لبرل فکر کو برداشت نہیں کر سکتا اور عقائد کی سخت گیری — جس کا شکار خود ترقی پسند ہوئے — ہمارے انتہا پسند مزاج کو زیادہ راس آئی اور یہ علامیہ ہے اس بات کا کہ مذہب اور اس کے دیے ہوئے روحانی سرچشموں کے باوجود ہمارے اندر کا آدمی کتنا کٹھور، تنگ نظر اور تنگ دل ہے، جو اشارہ ہے اس بات کا کہ مذہب بھی آدمی کو مہذب اور دل گداز بنانے میں ناکام رہا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اُدھر ایلیٹ اور ادھر اقبال کی موت کے ساتھ نئی نسل اداراتی اور روایتی مذہب سے برگشتہ خاطر ہو گئی۔ جدیدیت اسی برگشتگی اور اس کے عذاب و انبساط کا اظہار تھی۔ اس کی کوکھ سے ایک نیا ہیومنزم پیدا ہو سکتا تھا اگر ثقہ لوگوں کے ہاتھوں اُس کا اسقاط نہ ہوتا۔ بڑے بحث طلب مسائل ہیں۔ آپ تھوڑی چائے اور لیجیے۔ میں ان مسائل کو نہیں چھیڑوں گا اور ان دو لفظوں کے متعلق کچھ کہوں گا جن کے استعمال کے لیے آپ کو تین جملوں کی تکرار کرنی پڑی۔ کاش وہ پہلے ہی یاد آ جاتے۔ اور وہ الفاظ ہیں "حفظِ مراتب" اور "احترام"۔ اخلاقیات اور اقدار کے کھلیانوں کو آگ لگ رہی ہے اور آپ ابھی تک آداب اور اطوار کے پھندوں میں پھنسے ہوئے ہیں۔ ذرا یہ تو دیکھیے کہ زمانے نے کیسی کروٹ لی ہے۔ وہ فیوڈل آداب اور اطوار جن پر بیسویں صدی کے آغاز ہی سے سکرات کا عالم طاری تھا، دوسری جنگ عظیم کے بعد آخری ہچکی لے کر ختم ہو گئے۔ اسکول مر گیا۔ خاندان کی جڑیں اکھڑ

گئیں۔ جنسی تعلقات کی اخلاقیات لرزہ خیز انقلاب سے گزریں۔ کیا کیا نہیں ہوا ـــــ اچھا ہوا یا برا ہوا، اس کی بات الگ رکھیے ـــــ جو ہوا سو ہوا اور ہو رہا ہے، ایسے انتشار اور خلفشار کے دور میں اگر ہمیں بات کرنی ہے تو اقدار کی کریں کہ آداب و اطوار محض تمدّن کا غازہ ہوتے ہیں۔ مثلاً حفظِ مراتب اور احترام فیوڈل سوسائٹی کے برسرِاقتدار طبقے کے ہتھکنڈے تھے جن کا استعمال وہ سماجی، خاندانی اور جنسی تسلّط قائم رکھنے کے لیے کرتا تھا۔ لیکن آج کا نوجوان انھیں قبول نہیں کرتا کیوں کہ وہ برابری کی سطح پر بات کرنا چاہتا ہے۔ لڑکی بینک میں نوکری کرتی ہے اور باپ، بھائی اور شوہر تینوں کے شکنجے سے آزاد ہو جاتی ہے۔ اب آپ احترام کی سطح پر نہیں، برابری کی سطح پر اس سے بات کیجیے، جو زیادہ انسانی ہے کیوں کہ اس سطح پر دوسرے لوگ جینے کا اتنا ہی حق مانگتے ہیں جتنا کہ صاحبِ اقتدار لوگوں کے پاس ہے۔

بات دراصل یہ ہے آغا صاحب کہ آپ بنیادی طور پر سناب (snob) ہیں۔ بڑے بننا اور بڑوں میں بیٹھنا چاہتے ہیں۔ ادب کی بات چھوڑیے، مجھے تو ایسا لگتا ہے کہ جینا بھی آپ کے لیے ذہنی سرگرمی ہے۔ آپ جڑوں کی تلاش کا ذکر بہت کرتے ہیں، کیوں کہ اس ذکر میں آپ کو لطف بہت آتا ہے۔ اور اس لطف کی قیمت پر آپ اس کرب کو خریدنے کے لیے تیار نہیں جو ان سرپھروں کا سرمایۂ حیات ہے جن کی جڑیں اکھڑ گئی ہیں۔ اسی لیے آپ لکھتے ہیں کہ جڑوں کی تلاش، جو اجتماعی لاشعور کے علم تک پہنچاتی ہے، ایک ا[illegible]ن تحریک ہے جس کا آغاز، بقول آپ کے، "ادبا کے اس گروہ سے ہوتا ہے جسے بعض لوگوں نے طنزاً سرگودھا اسکول کا نام دیا ہے"۔ اس طنزِ لطیف کو بھی آپ برداشت نہیں کر سکتے جس سے پتا چلتا ہے کہ آپ کی سنابری کیسے سنگلاخ مقام میں داخل ہو گئی ہے۔ سچ مچ آپ کو بڑے دھچکے کی ضرورت ہے، اور میں وہی دھچکا پہنچانا چاہتا ہوں تاکہ آپ آئندہ ایسے جملے نہ لکھیں جن میں ایک بدبودار سیاسی لیڈر کی باس آتی ہے۔ دیکھیے، آپ کو بھلا یہ جملے زیب دیتے ہیں؟

> وہ لوگ جو اپنے خاص مقاصد پر ارضِ وطن کو قربان کرنے کے حق میں تھے اس رجحان سے بہت ہی ناخوش رہے۔ مگر وہ لوگ جو خاک کے ہر ذرّے کو اپنے لیے دیوتا قرار دیتے تھے، اس ارضی ثقافتی میلان کو حرزِ جان بنائے رہے۔

اسی طرح انشائیہ نگاری کی تعریف کا موقع بھی اپ کبھی ہاتھ سے جانے نہیں دیتے، کیوں کہ اس طرح بطور انشائیہ نگار کے آپ کا امیج پروجیکٹ ہوتا ہے اور امیج پروجیکٹ کرنا سنابری کی دوسری نشانی ہے۔ آپ کہتے ہیں:

> ایک انشائیہ نگار جب عام زندگی کے بالکل معمولی واقعات اور قطعاً غیر اہم اشیا کو ایک نیا معنی عطا کرتا ہے تو دراصل باطن کی زندگی کے پٹ کھول کر اندر جھانکتا ہے اور اندر کے براعظم کی سیاحت کرنے لگتا ہے۔ اسی لیے میں نے انشائیہ نگاری کو سیاحت قلب کا نام دیا ہے۔ پاکستان کے اردو ادب میں انشائیہ نگاری ایک انتہائی زرخیز روایت کے طور پر مستحکم ہوئی ہے۔

مغرب میں انشائیہ نگاری نے اتنی عظیم اور شاندار روایت کے باوجود دوسری جنگِ عظیم کے بعد دم توڑ دیا۔ وجہ یہ ہے کہ وہ معاشرہ ہی ختم ہو گیا جس میں اوپری متوسط طبقے کا فرد آتش دان کے سامنے بیٹھا ہوا پائپ سے اٹھتے ہوئے دھویں اور آسودہ فکر ذہن سے اٹھتے ہوئے خیالات کے مرغولوں سے اہتزاز حاصل کرتا تھا۔ چاروں اور ہاہاکار مچا ہوا ہے اور ایسے میں پاکستانی دانشور اور ادیب انشائیہ نگاری کی روایت کو مستحکم کر رہا ہے۔ آپ کو پتا ہی نہیں کہ مذاقِ سخن بدل گیا ہے اور آج کا قاری حلاوت نہیں، صلابت چاہتا ہے: ٹھوس، صیقل شدہ اور چمکدار، جو شمشیرِ براں کی طرح آنکھوں کو خیرہ بھی کرے اور دل میں گھاؤ بھی لگائے۔ انشائیہ محض چٹخارا ہے، اور آج کا آدمی چٹخارے اور مزیداری کے لیے ادب نہیں پڑھتا، بلکہ اس اہتزاز کا متلاشی ہے جو زمانے اور زندگی کے بخشے ہوئے زہرِ غم کا زائیدہ ہے۔ آپ کے انشائیہ نویسوں کا، جنھیں آپ نے اوراق کے صفحات میں زبردستی کا جنم دلوایا ہے، انجام بھی وہی ہونے والا ہے جو ادبِ لطیف لکھنے والوں کا ہوا۔ پوری کھبب کی کھیپ ایسی فنا ہوئی کہ آج ان کا ایک افسانہ، ایک انشائیہ، اپنے آرائشی اسلوب کے باوجود ــــ اور شاید اسی سبب سے ــــ نثری انتخاب میں پانچ سطری اقتباس کے ذریعے سانس لینے کا اہل نہیں رہا۔ اور یہی انجام جدید افسانہ کا ہونے والا ہے۔ تھوڑا بہت بچ جائے گا، لیکن وافر حصہ اس بری طرح ختم ہو گا کہ آئندہ نسلیں مہدی جعفر کی کتاب کو بعینہٖ اس طرح

پڑھیں گی جیسے بعض لوگ قبرستانوں میں جا کر کتبے پڑھا کرتے ہیں۔ سنا بری سے اچھا ادب پیدا نہیں ہوتا۔ اچھا ادب پیدا ہوتا ہے authenticity سے جو اسلوب، آرائش اور فنٹاسی کے ذریعے ماحول سے بلند ہو کر جمال پرستی اور آرٹ پرستی کی دنیا میں جینے کی بجائے اس فن پارے کی تخلیق کے آداب سکھاتی ہے جو فنکار کا پارۂ دل ہوتا ہے، وہ پارۂ دل جو زخم تمنا اور زمانے کے گھاؤ سے لالہ زار ہوتا ہے، اور لالہ زار کا نظارہ خوں چکاں بھی ہے اور فرحت بخش بھی۔

آغا صاحب! آپ کی تنقیدوں میں اسی گھاؤ کی کمی ہے۔ کہیں پتا ہی نہیں چلتا کہ جو شعر آپ پڑھ رہے ہیں وہ جگر کے پار ہوا ہے اور جس شہر کو آپ دیکھ رہے ہیں وہ بارود کی کان ہے۔ عجب خود اطمینانی سے آپ شعر و شہر کی زمین پر خوش خرامی کرتے نظر آتے ہیں۔ میں نے جان بوجھ کر تنقید کو خاردار اسی لیے بنایا ہے کہ تھوڑا بہت آپ بھی آبلہ پائی کی لذت سے آشنا ہوں۔

وارث علوی

کی دیگر کتابیں

حالی، مقدمہ اور ہم

فکشن کی تنقید کا المیہ

آج کی کتابیں

شمس الرحمن فاروقی

اردو کا ابتدائی زمانہ

ادبی تہذیب و تاریخ کے پہلو

ISBN 969-8379-19-3

Rs.120

میرا جی

مشرق و مغرب کے نغمے

ISBN 969-8379-17-7

Rs.180

اختر الایمان

کلیات اختر الایمان

ISBN 969-8379-20-7

Rs.350

اختر حمید خاں

سفرِ امریکہ کی ڈائری

ISBN 969-8380-31-0

Rs.150

وارث علوی

خندہ ہائے بے جا

وارث علوی معاصر اردو تنقید میں اپنے منفرد لہجے کی بدولت ممتاز ہیں۔ انھوں نے اپنے مضامین میں اردو فکشن نگاروں اور ناقدوں کی تحریروں اور متنوع ادبی مسائل کو اپنے تجزیے اور بے لاگ تبصرے کا موضوع بنایا ہے۔ فکشن نگاروں میں انھوں نے سعادت حسن منٹو اور راجندر سنگھ بیدی کی تحریروں پر تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے۔ وارث علوی کا تعلق ہندوستانی ریاست گجرات کے شہر احمد آباد سے ہے جہاں وہ ایک کالج میں انگریزی ادب کے استاد رہے ہیں اور ریٹائرمنٹ کے بعد بھی مقیم ہیں۔ وارث علوی کے تنقیدی مضامین کے متعدد مجموعے شائع ہو چکے ہیں جن میں سے چند کے عنوان "تیسرے درجے کا مسافر"، "اے پیارے لوگو"، "کچھ بچا لایا ہوں"، "پیشہ تو سپہ گری کا بھلا"، "حالی، مقدمہ اور ہم"، "خندہ ہائے بے جا" اور "فکشن کی تنقید کا المیہ" ہیں۔



آج کی کتابیں

ISBN 969-8379-21-5
Rs.100